PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

III

DIE

KUNST DER ANTIKE

⟨HELLAS UND ROM⟩

VON

GERHART RODENWALDT

IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

E. WEYHE / 794 LEXINGTON AVE. / NEW-YORK

INHALTSVERZEICHNIS

V O R W O R T

Die in diesem Bande enthaltene Auswahl von Bildern zur antiken Kunst erfordert eine kurze Vorbemerkung. Da die griechisch-römische Kunst in einem Bande behandelt werden mußte, so konnte die gleiche detaillierte Anschaulichkeit wie bei anderen Epochen nicht überall erreicht werden. Während ferner für viele Perioden die erhaltenen Bildwerke die wesentliche künstlerische Produktion repräsentieren, ist die Überlieferung der antiken Kunst ein Torso; es fehlt fast ganz die große Malerei, und es fehlen fast alle Originalwerke der großen Meister der Plastik. Ausgeglichen kann diese Zufälligkeit nur werden, wenn die Abbildungen in eine ausführliche geschichtliche Darstellung eingebettet sind.

Eine Bildersammlung kann nur Fragmente der antiken Kunst geben, und die nicht für den Gebrauch der Fachleute bestimmte Auswahl muß notwendig ungleich subjektiver sein als bei irgendeiner anderen Epoche. Erstrebt ist weder Vollständigkeit noch Systematik. Es sollten nicht möglichst viele, sondern bedeutende Werke möglichst gut abgebildet werden, soweit es die Erreichbarkeit zulänglicher Photographien zuließ.

Wie die Propyläen, deren Namen diese Kunstgeschichte trägt, nur die Vorhalle zu einem großen Heiligtum waren, so kann auch dieser Band und seine Bilderauswahl nicht Ziel sein, sondern nur Pforte. Die Bilder würden ihren Zweck erfüllen, wenn sie ihre Betrachter dazu veranlaßten, vor antike Originale zu treten.

GRIECHENLAND

Die Kunst ist das gewisseste Bewußtsein der Völker, ihr verkörpertes Urteil über den Wert der Dinge (K. Schnaase)

PRÄLUDIUM

KRETISCH-MYKENISCHE KUNST

Der Kultur der Griechen ist ein Vorspiel vorausgegangen. Der Schauplatz seiner ersten Szene ist Kreta, Europas südöstlichste Insel, während die zweite auf dem griechischen Festlande spielt. In blumigen Landschaften und prächtigen Palästen erscheinen Götter und Menschen, Prozessionen ziehen an uns vorüber, Reigentänze erfreuen das Auge, kühne Spiele erwecken unsere Bewunderung, blutige Kämpfe zeugen von geschichtlicher Größe und Tragik. Und doch können wir von dem äußeren Bilde der Handlung, die greifbar und farbenfroh uns vor Augen steht, nicht zu ihrem inneren Sinn gelangen, weil wir die Sprache, die die Spieler sprechen, nicht verstehen. Noch schweigen die Dokumente, die uns das Wesen der ältesten europäischen Kultur enträtseln sollen. Bild und Gebärde können nicht allein wirkliches Verständnis vermitteln, wo es sich nicht um ein Spiel künstlerischer Phantasie, sondern um historisches Geschehen handelt. Daher müssen wir uns beim Betrachten dieses Vorspiels mit dem äußeren Schein begnügen und können die bedeutende Handlung nur ahnen, die die bunten Szenen verbindet.

Es hat ungezählte Jahrtausende gegeben, in denen alle Völker der Erde in dem dumpfen Zustande der Primitivität lebten, in dem manche heute noch verharren. Ihre künstlerischen Produkte betrachten wir heute nicht mehr mit Verachtung oder Mitleid als wertlose Kuriositäten, sondern empfinden an ihnen dank mancher Wege und selbst Irrwege, die Kunst und Kunstkritik unserer eigenen Zeit gegangen sind, starke und originelle Reize. Aber diese Anerkennung darf nicht dazu führen, die Wertunterschiede zu leugnen oder zu vertuschen, die zwischen den Erzeugnissen der Primitiven und der Kunst, die der Ausdruck einer höheren geistigen Macht ist, bestehen. Neben dem relativen Wert, den jede Kunst besitzt, die ein adäquates Bild einer in sich geschlossenen Kultur gibt, steht ein anderer, der aus der Vergleichung mit anderen Kunstperioden gewonnen wird. Einen absoluten Maßstab zu finden, ist Utopie, wenn auch jede Weltanschauung ihn zu besitzen glaubt. Aber zwischen der Kunst der Naturvölker und derjenigen der Kulturnationen liegt eine Aufwärtsentwicklung, die von keinem geleugnet werden kann.

Die Ursachen des vielleicht geschichtlich bedeutendsten Ereignisses, des Erwachens der ältesten Kulturen, liegen im Dunkel. Das erste Land, in dem ein höheres staatliches, wirtschaftliches, geistiges und künstlerisches Leben erwuchs, war das Tal des Nils. Ihm folgte das Zweistromland, Mesopotamien. Dann entstand im Laufe des dritten Jahrtausends auf der Insel Kreta eine

Kultur, die um die Wende zum zweiten Jahrtausend sich ebenbürtig den älteren Schwestern zur Seite stellen konnte, während auf den übrigen Inseln des Ägäischen Meeres und auf dem griechischen Festlande die kulturellen Kräfte noch schlummerten. Es ist gewiß ein seltsames Phänomen, daß auf der ganzen Erde in jener Periode diese drei an fruchtbarem Land nicht eben ausgedehnten Länder die einzigen waren, in denen ein bis dahin ungeahntes Emporblühen begann, und man kann sich kaum dem Gedanken verschließen, daß hier nicht nur eine zufällige Parallelität waltet, sondern daß ein geschichtlicher Zusammenhang von Beziehungen vorhanden ist, deren Ausgangspunkt in der ehrwürdigsten der drei Mächte, der Kultur Ägyptens, liegen muß.

Diese Beeinflussung hat sich aber auf nicht mehr als allgemeinste Anregungen zu monumentaler Gestaltung und künstlerischen Bedürfnissen erstreckt. Denn jede der drei Kulturen hat eine eigene, ganz und gar originelle Entwicklung und Gestalt. Während man die aufeinanderfolgenden Kulturen des Mittelalters horizontalen Schichten, die übereinanderliegen, vergleichen kann, stehen die Kulturen Ägyptens, Mesopotamiens und Kretas nebeneinander wie drei gewaltige Säulen. Wohl schlingen sich Ornamente von einer zur anderen, aber ihr eigentlicher Bau bleibt selbständig und unberührt. Je mehr Beziehungen und sogar greifbare Entlehnungen wir während der Blütezeit der kretischen Kultur im zweiten Jahrtausend zwischen Kreta und Ägypten feststellen können, desto überraschender und bezeichnender für diese große Periode ist es, wie äußerlich die Beeinflussungen sind, und wie wenig sie den Kern der Kulturen angreifen.

Wir kennen weder Nationalität noch Sprache des Volkes, das Schöpfer und Träger der kretischen Kultur war. Gewaltige Archive sind gefunden worden, aber noch nicht entziffert. Wahrscheinlich ist es kein indogermanisches Volk gewesen. Wir sind ihm gegenüber in einer seltsamen Lage. Bei allen anderen Kulturen gleicher Höhe können wir wenigstens versuchen, in der Kunst den anschaulichen Ausdruck des Wesens einer Zeit oder eines Volkes zu erkennen, das uns auch durch seine Geschichte, Literatur, kurz alle Formen des geistigen Lebens, vertraut ist; hier aber ist nur das äußere Kleid geblieben, das uns nur zu wenig über die Persönlichkeit des Trägers verrät. Die Kenntnis eines einzigen Königsnamens oder eines Verses würde uns in geschichtlicher Beziehung mehr lehren, als alle Schlösser und Schätze es zu tun vermögen. Wohl aber tritt eine Eigentümlichkeit hervor, wenn man aus weitem Abstande auf die drei großen alten Kulturen blickt. Jede der drei Säulen hat ihren eigenen Bau. Aber die ägyptische und die mesopotamische sind verwandter Art, und die dritte, die kretische, steht mit ihren leichteren Formen mehr für sich. Was sie von jenen unterscheidet, gibt ihr einen Charakter, den man bei aller Vorsicht der Formulierung als mehr europäisch bezeichnen kann. Vergleicht man die kretische Kultur nur mit der griechischen, so treten diese europäischen Züge leicht zurück. Es ist schwer, sie im einzelnen zu bezeichnen. Dazu gehören das Fehlen der spezifisch orientalischen Religiosität des ägyptischen und mesopotamischen Monumentalbaues, die Menschengestalt der großen Götter

und die für eine frühe Kultur bemerkenswerte Auffassung, die Fürst und Volk, Freund und Feind, Sieger und Besiegte in gleicher Größe darstellt, ohne den Höheren durch gesteigerte Größe zu differenzieren. Trotz aller Verschiedenheit vom Griechentum steht die kretische Kultur Europa doch näher als dem Orient und mag ihm auch manches Erbe, namentlich in der Religion, überlassen haben. Dadurch gewinnt dieses erste, ausschließlich durch die Archäologie erschlossene Kapitel der europäischen Kunstgeschichte eine erhöhte Bedeutung.

Die größte Aufgabe, die der kretischen Architektur gestellt wurde, war der Königspalast, nicht, wie im Orient und im archaischen und klassischen Griechenland, der Tempel. Es ist möglich und sogar wahrscheinlich, daß der Herrscher priesterliche Funktionen hatte und sie in seinem Palaste ausübte, aber der meiste Raum und der größte Aufwand gehören den Wohnräumen, und der Charakter des Gesamtbaues ist durchaus profan und nicht kultisch. Von den zahlreichen Palästen Kretas ist der größte und am besten bekannte der in Knossos, mit dem in der griechischen Sage die Gestalt des Minos verbunden ist. Er wurde um das Jahr 2000 gebaut und hat unter mannigfaltigen Umbauten und Erneuerungen etwa sechshundert Jahre bestanden.

Es ist ein Bau von einer seltsamen und fremdartigen Schönheit. Um einen großen Innenhof lagern sich Hunderte von Räumen in scheinbar planlosem, zufälligem Nebeneinander. Beim ersten Blick könnte man meinen, daß in Jahrhunderten allmählich dieses Gebilde aus kleinsten Anfängen erwachsen sei. Aber die großen Fluchtlinien und eine raffinierte Ökonomie der Raumeinteilung zeigen, daß wir es mit einem einheitlichen Ganzen zu tun haben, das auch in seinen Anfängen nicht wesentlich anders ausgesehen hat. In der Teilung der Wohnräume, die sich in mehreren Etagen übereinander aufbauen, in der Unterscheidung von Repräsentationstreppen und Dienerstiegen, der reichlichen Einfügung von Baderäumen und Bequemlichkeiten aller Art äußert sich eine Wohnkultur von einer Höhe, wie sie die folgende Antike kaum wieder erreicht hat. Von der Sonne abgeschlossene Zimmer, luftige Pavillons, Veranden, Galerien nehmen auf die Bedürfnisse aller Tages- und Jahreszeiten Rücksicht, und an den Hängen des Hügels lockert sich die Architektur und löst sich in Gartenanlagen auf. In dem Mangel eines geschlossenen Baukörpers, einer axialen Gliederung, einer Zielrichtung der Anlage und einer monumentalen Fassade bildet dieser Palast den äußersten Gegensatz zum ägyptischen Tempel und, wenn wir an Wohnbauten anderer Epochen denken, zum Barockschloß. Hier ist ein Wille am Werk, der das dem Orient und Europa eingeborene Streben nach symmetrischer Planung und Gliederung ablehnt und sich ganz der Neigung zu malerischer, scheinbar zufälliger Bewegtheit hingibt. In diesen intimen Räumen werden zwanglosere Formen und ein freieres Zeremoniell geherrscht haben als in orientalischen Palästen. Die Gärten dürfen wir uns nicht als tektonische Anlagen in der Art des formalen Gartens der Antike oder der Renaissance denken, sondern als Naturbilder wie die japanischen Gärten.

In ihr Grün und ihre Blumenfülle leuchteten die farbigen Holzarchitekturen hinein. Denn in die Steinarchitektur hinein hatte man sich die Verwendung des Holzes gerettet. Mächtige, sich nach oben verbreiternde Säulen trugen die Decken von Hallen und Treppenhäusern, horizontale Balken waren in das Quadermauerwerk eingefügt, Pfosten und Gebälke strahlten in leuchtenden bunten Farben zwischen schimmernden weißen Steinen und hellem Bewurf. Stellt man sich dazu die wechselnden Höhen der Stockwerke und Dächer bei den verschiedenen Quartieren, das Heraufklettern der Bauten zur Höhe des Hügels vor, so ergibt sich ein malerisches Bild von einer Farbigkeit, einer Unzertrennbarkeit von der landschaftlichen Umgebung, wie man es heute in Europa vielleicht nur an einem russischen Kloster erleben kann.

Die Farbe beherrschte auch den Innenraum. Über Sockeln aus Alabaster oder bunten Marmorornamenten überzogen Freskogemälde und bemalte Stuckreliefs die ganzen Wände. Farbige Ornamente schmückten die Decken, und die Fußböden, deren helle Platten durch leuchtend rote Stuckbänder gegliedert wurden, waren vermutlich mit Teppichen bedeckt. Von den Menschen, die sich in diesen Räumen bewegten, waren die Männer nur mit einem schmalen Schurz umgürtet, die Frauen aber hatten Kleider von höchstem Raffinement. Sie trugen Geschmeide edelster Goldschmiedearbeit und waren von Erzeugnissen eines erlesenen Kunstgewerbes umgeben. Kein Wunder, wenn wir uns in einen Märchenpalast versetzt glauben.

Von dem Leben des Volkes erzählen uns die Wandgemälde und die feinen Reliefs auf Geräten und Siegelsteinen. Was uns vor allem fesselt, ist die Liebe zur Natur, die Beobachtung von Tier und Pflanze. Da sammelt ein Märchenprinz Blumen in einen Korb, auf einer blühenden Wiese kniet ein Mädchen. Eine ganze Blumenwildnis, belebt von Frauen und flüchtigem Wild, ist auf die Wände eines Zimmers gemalt. Der Maler beobachtet die Vögel und schildert das Leben der Fische im Wasser. Aber er scheut auch nicht davor zurück, ganze Volksfeste mit ihren Menschenmengen darzustellen. Er bedeckt die Wände langer Korridore mit den monumentalen Gestalten Tribut bringender Jünglinge und schildert in Reliefs kleinsten und größten Formats die atemraubende Kühnheit der Stierspiele, bei denen es galt, sich an das Horn eines galoppierenden Stieres zu klammern und über seinen Rücken schleudern zu lassen. Endlich bringt er auch die Riten einer Religion zur Darstellung, deren Bedeutung wir nicht gering schätzen dürfen.

Am wenigsten glücklich ist diese Kunst in der Wiedergabe des Monumentalen und Zeremoniellen. Je kleiner das Format, je bewegter die Handlung ist, desto reizvoller ist das Ergebnis. Die kretische Kunst ist nicht eigentlich naturalistischer als die ägyptische, auch sie fällt noch ganz in das Gebiet der „vorstelligen Kunst", deren Wesen Heinrich Schäfer in der Einleitung zur „Kunst des alten Orients" definiert hat, und doch wirkt sie viel natürlicher. Das liegt weniger an den Kunstmitteln der Zeichnung und Perspektive als an der Auffassung und der Kühnheit der Themenwahl. Der Künstler bindet sich

nicht an repräsentative Feierlichkeit, sondern liebt das Profane und Episodische. Die Frauen, die einem Kultakt beiwohnen, thronen nicht in gleichförmigem Zeremoniell, sondern neigen sich plaudernd einander zu. Unwillkürlich gebraucht man bei der Beschreibung solcher Bilder die Bezeichnung „Dame“ und „Konversation“. Leben und Bewegung ist das Lieblingsthema der ganzen Kunst. Auch die Kultszenen werden davon erfüllt, und es fragt sich, ob wir in den lebhaften Gesten ihrer Gestalten religiöse Ekstase oder eine natürliche Unfeierlichkeit erkennen sollen. Die Blumenbilder sind durchaus keine treuen Kopien der Wirklichkeit, und doch erwecken sie durch ihre Bewegtheit und Zufälligkeit der Anordnung den Eindruck des Natürlichen.

Es erscheint als innerliche Notwendigkeit, daß dieser extrem auf das Malerische, auf Farbe und Bewegung gerichteten Kunst die monumentale Plastik fehlt. Diese negative Tatsache ist für die Erkenntnis ihres Wesens von ganz besonderer Bedeutung, wenn man daran denkt, daß die Malerei die monumentale Form gepflegt und sogar monumentale Stuckreliefs geschaffen hat, und sich die Rolle der Plastik in der ägyptischen und mesopotamischen Kunst vergegenwärtigt. Zweifellos sind Kreter und kretische Künstler nach Ägypten gekommen und haben Monumentalskulpturen gesehen, aber man hat in Kreta diese Kunstform, die ihrerseits von der ägyptischen Architektur nicht zu trennen ist, als wesensfremd abgelehnt. Malerische und plastische Begabung kann man als die beiden Urformen künstlerischen Schaffens betrachten, von denen die eine oder die andere bei Völkern oder Epochen zu überwiegen pflegt. Gegenüber einem Materialismus, der den äußeren Formen der Landschaft einen wesentlichen und bildenden Einfluß auf das Kunstwollen der Völker zuschreibt, ist es wichtig, festzustellen, daß in demselben Lande, unter der gleichen strahlenden Sonne und in derselben klaren Atmosphäre die malerische Kunst Kretas und die plastische der Griechen entstand. Die Umgebung kann hemmen oder helfen, aber nicht gestalten. Vielmehr beruht das Schöpferische auf einer eingeborenen Begabung, die ebensowenig erklärbar ist wie die Macht, die die schlummernden Kräfte plötzlich zur Entwicklung treibt. Malerisch ist die kretische Kunst nicht im Sinne der Malerei des Barock oder des Impressionismus, sondern einer ursprünglicheren Neigung zur Wiedergabe des natürlichen Zusammenhanges der Dinge, zur Farbe und zur Bewegtheit der Wirklichkeit.

Wie in anderen Epochen, in denen die große Skulptur an Bedeutung zurücktritt, wird die Malerei ergänzt durch eine Kleinplastik und ein Kunstgewerbe von einem unerhörten Reichtum und einer erstaunlichen Vielseitigkeit. Votivfigürchen und Gaben aller Art füllen die kleinen Kapellen, kostbare Schnitzereien bedecken Stühle und Truhen, Kästchen und Spielbretter werden mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen geschmückt, Geräte und Gefäße zu profanen und kultlichen Zwecken entstehen in verschwenderischer Fülle. Eine sichtliche Freude an dem Wert und der Schönheit des Materials an sich äußert sich in der Verwendung aller der damaligen Welt bekannten Materialien, Gold, Silber, Kupfer in verschiedenen Legierungen, zu köstlichen

Einlegearbeiten verbunden, Elfenbein, Fayence, Glas, Gesteinen aller Art. Von wirklicher Märchenpracht waren die Paläste erfüllt. Eine entwickelte Textilkunst schuf die Stoffe für Teppiche und die eleganten Gewänder der Frauen. Die letzte Höhe und die feinsten Reize erreichte das kretische Kunstgewerbe im Allerkleinsten, der Glyptik, in den Miniaturreliefs der Goldringe und Siegelsteine. Es ist zugleich dasjenige, das einer Wiedergabe am schwersten zugänglich ist. Wirklich genießen lassen sich diese winzigen Kunstwerke nur, wenn man sie Stück für Stück in der Hand halten und in wechselndem Licht alle Feinheiten aufspüren kann. Die Gegenstände der bildlichen Darstellungen des Kunstgewerbes sind die gleichen wie in der Malerei, von der Beobachtung von Blumen und Tieren zu den Prozessionen, Festen und Tänzen des höfischen Lebens, ja, wir glauben auch Märchen und Sagen zu ahnen.

An Fülle erhaltenen Materials überragt die Keramik die anderen Zweige des Kunstgewerbes. In den Anfängen der aufsteigenden Entwicklung, längst vor Entstehung der großen Paläste, begegnen uns neben den Tongefäßen Vasen aus seltenen Gesteinen. Sie lehren uns, daß die Freude an schönen und bunten Farben von Anfang an in dieser Kunst vorhanden war. In den älteren Zeiten der Paläste herrschte eine technisch höchst vollkommene Keramik mit stilisierter Ornamentik in bunten Farben auf schwarzem Grunde. Später glitt die Keramik mehr ins Handwerkliche im besten Sinne des Wortes. Sie folgt im Figürlichen der Wandmalerei, beschränkt sich aber auf die von den Kretern so liebevoll gepflegte Darstellung von Tier und Pflanze und verzichtet mit feinem Taktgefühl auf die Wiedergabe der menschlichen Figur.

Die kretischen Paläste und ihre Kunst erwecken den Eindruck eines glücklichen Friedens. Das Fehlen von Mauern und Festungen zeigt, daß das Volk die See beherrschte und keinen Angriff zu fürchten brauchte. In der Sage von der Seemacht des Minos lebte die Erinnerung an diesen Zustand bis in geschichtliche Zeiten. Darstellungen von kriegerischen Taten fehlen nicht, sind aber selten und verschwinden neben den Bildern eines heiteren Lebensgenusses. Aber der Glanz fand ein jähes Ende. Um das Jahr 1400 wurden die Paläste zerstört, und nur in ärmlichen Formen lebte nach dieser Katastrophe die Kultur in Kreta noch einige Jahrhunderte fort. Aber sie hatte inzwischen eine neue Stätte gefunden.

In der ersten Blütezeit der kretischen Paläste lag Griechenland noch im Dunkel primitiven Lebens. Schon wohnten Griechen dort, deren erste Ausdrucksformen in schlichter Keramik wir eben zu erkennen versuchen. Plötzlich und unvermittelt entstehen um das Jahr 1600 wie durch einen Zauberschlag gewaltige Burgen mit vielräumigen Herrenhäusern, die sich mit dem ganzen Prunk und Glanz der kretischen Kultur füllen. Zahlreiche Beobachtungen und Erwägungen machen es unzweifelhaft, daß griechische Stämme Träger dieser Kultur waren, völlig rätselhaft aber sind die historischen Umstände, die dieses

jähe Aufflammen erzeugten. Die Annahme einer Unterjochung des Festlandes durch die kretischen Herrscher wird durch die Selbständigkeit der Architektur und ethnologische Eigentümlichkeiten ausgeschlossen. In den Burgen haben keine kretischen Vögte, sondern Herren ganz anderer Art gesessen. Hat die kretische Religion oder die Macht der äußeren Kultur das Festland erobert? Oder haben die Griechen in kühnen Beutezügen Kunstwerke und Künstler aus Kreta geholt, dessen politische Macht ihnen nach zwei Jahrhunderten völlig zu brechen gelang? Das Verhältnis zwischen Kreta und Griechenland gleicht dem zwischen der späteren griechischen und römischen Kultur. Auf dem Festlande erwächst eine aufstrebende und siegreiche politische Macht, die die Kultur Kretas in sich aufnimmt, und wie bei Rom handelt es sich nicht um ein schwächliches Unterliegen, sondern um eine aktive Aufnahme der überlegenen Kultur. Ganz seltsam ist aber die Plötzlichkeit, mit der dieser Akt sich vollzog. Es muß ein Stoff in dem damaligen Griechentum vorhanden gewesen sein, der durch die Berührung mit der kretischen Kultur entzündet wurde.

Ein völlig anderes Bild als in Kreta bietet die Architektur. Gewaltige Mauern, die den späteren Griechen wie von Zyklopen getürmt erschienen, umgeben die Burgen. Noch stehen in imponierender Größe das Löwentor von Mykenai, die Türme und Galerien von Tiryns, die mächtigen Gewölbebauten der Gräber mit ihren großen Fassaden. In dem ursprünglichen Zustand war der Eindruck des Titanischen gemildert durch die Ausfüllung der Fugen an den Mauern und reiches und zierliches Detail an den Fassaden. Aber die gewaltigen Schutzbauten legen davon Zeugnis ab, daß ihre Bauherren nicht in einer Atmosphäre gesicherten Friedens lebten, sondern auf Kampf eingestellt waren; und während die Mauerlosigkeit der kretischen Paläste dafür zu sprechen scheint, daß ein Herrscher über das ganze Land gebot, werden wir uns Griechenland als Gebiet zahlreicher Fürsten und Könige denken müssen, die sich bald befehdeten, bald zu gemeinsamen Taten zusammenschlossen, wie es uns die griechischen Sagen schildern. Denn wenn auch die Gesänge Homers ihre jetzige Gestalt erst Jahrhunderte nach dem Untergang dieser Kultur erhalten haben, so wird der Kern ihres Gehalts doch aus dem zweiten Jahrtausend stammen. Götter und Heroen reichen bis in diese Epoche zurück, und an den Burgen, die damals entstanden, an Mykenai, nach dem wir diese Kultur zu benennen pflegen, an Tiryns, Pylos, an der Akropolis von Athen, an Theben, Orchomenos und vielen anderen haftet die Tradition der griechischen Heldensage.

Innerhalb der Befestigungsanlagen lag der Palast des Herrschers, dessen Anlage wiederum ganz anders ist als in Kreta. Im Palast von Knossos versteckt sich gewissermaßen das fürstliche Wohnquartier zwischen anderen Bauteilen und hebt sich nicht repräsentativ heraus. Es ist auf das intime Privatleben eingerichtet. In Tiryns dagegen steht inmitten der ganzen Anlage und sie überragend das Megaron, das in der Größe gesteigerte altnordeuropäische Wohnhaus, mit einem Hauptraum, dessen Mitte der Herd einnimmt, und einer

zweigeteilten Vorhalle, deren Fassade, flankiert von symmetrischen Nebenbauten, den Mittelhof beherrscht. Der Fremde mußte allmählich durch mehrere Portale und Außenhöfe emporsteigen, um zuletzt vor diesem Ziel zu stehen. Hier liegt eine Steigerung und ein Aufbau architektonischer Raumgestaltung vor, der an spätere Perioden der griechischen und der neueren Architektur erinnert. Das Megaron selbst, aus derselben Keimzelle entstanden, aus der später die Cella des griechischen Tempels erwuchs, verstärkt durch die Verdoppelung der Vorhalle den ihm schon eigenen Richtungsgehalt. Es ist an sich ein freistehender Einzelbau, an den erst, dem Raumbedürfnis und kretischem Einfluß folgend, andere Teile angebaut sind.

Die nordisch-griechische Raumform des Megarons ist im mykenischen Griechenland nie zugunsten kretischer Anlagen aufgegeben worden. Nur das äußere Kleid hat die modischen kretischen Formen angenommen. Kretisch war die Verwendung farbiger Steine, waren die Formen der hölzernen Säulen, Pfosten und Gebälke, ja wahrscheinlich auch die Verwendung flacher Dächer an Stelle des ursprünglichen Satteldaches. Kretisch war vor allem die ganze Dekoration des Inneren. Von kretischen Malern, die allmählich lokale Schulen heranzogen, wurden die Wände mit Ornamenten und figürlichen Freskogemälden kretischen Stils geschmückt, Decken und selbst Fußböden mit auf Stuck gemalten Ornamenten bezogen. Es wurden feierliche Prozessionen dargestellt, aber auch die nach Griechenland übertragenen Stierspiele, denen aus Loggien die fürstlichen Damen zuschauten. Die Burgherren verlangten, daß die Künstler auch die Themata, die ihnen besonders am Herzen lagen, gestalteten, und das waren hier im Gegensatz zu Kreta Jagd und Krieg, deren epische Schilderungen in langen Friesen um die Wände des Megarons liefen. Selbst die Frauen nahmen, wie die Atalante der griechischen Sage, am Weidwerk teil.

Mit der Dekoration zog der Reichtum des kretischen Kunstgewerbes in die festländischen Burgen ein. Die zierlichen Gegenstände aus edlem Material konnten leicht importiert werden, und ein großer Teil dieser kleinen Meisterwerke, wie das Paar herrlicher Goldbecher mit ruhig schreitenden und gejagten Stieren, ist sicher in kretischen Werkstätten gearbeitet. Durch diese Schätze der griechischen Fürsten wird unser Bild des kretischen Kunstgewerbes ganz wesentlich bereichert. Die Griechen haben sich nicht mit schlechter Exportware begnügt, sondern Stücke höchster Qualität aus Kreta gebracht oder kommen lassen. Sie verschrieben sich aber auch kretische Goldschmiede und Gemmenschneider in ihre Residenzen und ließen deren subtile und bewegliche Kunst der Darstellung ihrer Kriegstaten und Jagderfolge zugute kommen.

Die Übernahme der kretischen Kultur erfolgte so plötzlich, daß eine wirkliche innere Umstellung ihr erst allmählich zu folgen vermochte und ein Zwiespalt entstand, der in den etwa vier Jahrhunderten der Blüte der mykenischen Kultur vielleicht nie ganz überwunden wurde und schon von Anfang an den Keim der Zerstörung in sich trug. Er äußert sich bei den Schätzen der ältesten Königsgräber von Mykenai in dem Nebeneinander der importierten oder von

kretischen Meistern in Mykenai angefertigten Stücke und der Erzeugnisse eines ererbten, grundverschiedenen Kunstgewerbes. Auf dem Antlitz der Toten lagen Goldmasken, die zum Teil merkwürdig individuell wirken, zum Teil ausgesprochen griechischen Typus zeigen. Primitiv skulptierte Grabstelen stellen den Toten zu Wagen im Kampfe oder auf der Jagd dar. Eine Fülle goldener Schmuckstücke von Kleidern und Geräten haben eine abstrakt geometrische Ornamentik, die aus Kreisen und Bändern zusammengesetzt ist und auf Beziehungen zu nördlichen Kulturen weist. Selbst Figürliches findet sich darunter, seltsam verschnörkelte und gedrehte Tierleiber, wie sie in ganz verschiedenen Zeiten und Ländern im Norden vorkommen.

Später verschwinden diese echten Erzeugnisse der eigenen Kunstübung; sie verdorrt in dem Schatten der aus Kreta verpflanzten höheren Kultur, wie es das natürliche Schicksal in allen derartigen Fällen ist. Die eigene Natur des Volkes fand einen bedeutenden Ausdruck in der Architektur. In der Malerei und im Kunstgewerbe dagegen beschränkt sich ihr Einfluß auf Gegenständliches, das keine neuen Formprobleme erweckt. So ist die Geschichte der dekorativen Künste das Verfolgen eines langsamen, aber unaufhaltbaren Niedergangs. In langer Tradition erstarrt allmählich das blühende Leben. Wohl entstehen in der handwerklichen Keramik noch in der Spätzeit reizvolle Bildungen, aber in der führenden Kunst der Wandmalerei können wir die Verschlechterung von Stufe zu Stufe verfolgen. Noch um das Jahr 1400 waren die Griechen imstande, die Blüte der kretischen Kultur zu vernichten, zwei Jahrhunderte später verfielen ihre eigenen Paläste.

Wir kennen die politischen und wirtschaftlichen Gründe dieses Unterganges nicht. Einwanderungen neuer griechischer Stämme aus dem Norden mögen dazu beigetragen haben. Aber sie können nur den letzten Anstoß gegeben haben, um den innerlich morschen Stamm zu Fall zu bringen, der unnatürlich schnell gewachsen war und nicht fest genug im Erdreich wurzelte. Mit dem Untergang der Paläste fanden auch die monumentale Wandmalerei und das Kunstgewerbe ein Ende. In primitiven Dörfern lebten in dürftigen keramischen Erzeugnissen noch alte Formen und Motive fort. Auch Sagen und religiöse Traditionen haben sich im Volke erhalten. Aber die glänzende Kultur war verfallen, es beginnt eine lange Epoche der Primitivität, und neue Anfänge und Impulse waren nötig, als nach einem halben Jahrtausend eine neue monumentale Kunst entstand.

A R C H A I S C H E K U N S T

Man hat die Epoche, die zwischen dem Untergang der mykenischen Kultur und dem Zeitpunkt liegt, in dem das Griechentum handelnd und führend in das Drama der Weltgeschichte eintritt, als die Zeit des griechischen Mittelalters bezeichnet. Der Wert solcher Vergleichung ist bedingt; sie wird in diesem Falle dem kulturellen Zustand noch weniger gerecht als dem geschichtlichen. Erst die archaische Kunst und die sie erzeugende und nährende Geisteskultur, die mit dem siebenten Jahrhundert einsetzt, können wir mit dem Mittelalter vergleichen, wenn wir mit diesem Begriff auch den eines Niveaus und Wertes verbinden. In der Zwischenzeit war die Tradition auf künstlerischem Gebiete viel wesentlicher vernichtet, als es zwischen Altertum und Mittelalter der Fall gewesen ist. Es gab weder Paläste noch Tempel, überhaupt keine monumentale Kunst irgendwelcher Art, sondern nur Keramik und primitives Kunstgewerbe. So lag der künstlerische Gestaltungswille der Griechen in bezug auf große Aufgaben fünfhundert Jahre lang brach. Aber diese lange Zeitspanne, in der Griechenland wieder in das Dunkel der Prähistorie zurücksank, war zugleich die Epoche, in der andere geistige Kräfte sich regten. Die Gedichte Homers, auf uralten Sagen und Gesängen beruhend, gewannen die uns überlieferte Form. Wie ein Symbol verkörpert die geometrische Keramik die Kräfte, aus denen die spätere griechische Kunst entstand. Im organischen Aufbau ihrer Gefäße, in dem System ihres klar und symmetrisch gegliederten Dekors, in dem Versuch bildhafter Gestaltung der Sage und typischer Lebensformen ist sie rein griechisch, und während uns kretisch-mykenische Gefäße und ihr Schmuck an den fernen Osten erinnern, begrüßen wir in den geometrischen Vasen die Urform der klassischen Kunst. Was aber noch bedeutungsvoller ist, in diesen Jahrhunderten der Ruhe und Ausspannung, in deren Beginn neue, unverbrauchte Stämme die erschöpften Träger der mykenischen Kultur in sich aufnahmen, wuchsen langsam und organisch die Kräfte, die in fast explosivem Ausbruch dann die archaische Kultur schufen. Die Entwicklung der Kunst geht nicht den geregelten Gang eines Uhrzeigers, sondern vollzieht sich im Wechsel stürmischer Eile, rüstigen Schreitens und Ruhe der Ermattung oder des Sammelns neuer Energie. Ihr größtes Wunder ist das zugleich rasche, gesunde und kraftvolle Aufblühen der griechischen Kunst.

Bezeichnenderweise begann die Aktivität des Griechentums mit der kolonisatorischen Ausbreitung. Die angesammelten Kräfte drangen zur Expansion und, sowohl im Mutterland wie in den Kolonien, zur Steigerung des gesamten Lebens. Es kann nicht näher ausgeführt werden, wie unmittelbar auf das wirt-

schaftliche und politische Aufblühen das geistige folgte. Mit der Aufzeichnung geschichtlicher Namen und Ereignisse erwachte das geschichtliche Selbstbewußtsein. Die Reflexion wandte sich der kritischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zu und ließ Philosophie und Wissenschaft entstehen. Erkenntnis wurde Selbstzweck, statt im Dienste praktischen Handelns zu stehen. Mit ungeheurer Intensität erhob sich der europäische Geist über den Zustand der altorientalischen Kulturen. Da dieser Evolution eine ererbte Formensprache zunächst nicht zur Verfügung stand, bediente sie sich der Gestaltungen der ägyptischen, mesopotamischen und hettitischen Kunst, mit denen sie bei ihrem Vordringen überall zusammentraf, um ihrem eigenen Wesen Ausdruck zu geben. Zunächst werden orientalische Formen in die Keramik und die übrige Kleinkunst aufgenommen; die Schöpfungen dieser orientalisierenden Epoche verbreiten sich und ihre Typen schnell durch alle griechischen Lande. Dann aber nimmt man auch bei dem Entstehen der monumentalen Kunst seinen Ausgang von Vorbildern des Orients. Die Aktivität und Freiheit der griechischen Kunst aber zeigt sich von den ersten Anfängen darin, daß man nicht etwa fremde Statuen einführt oder Künstler aus dem Auslande holt, sondern auf Grund dessen, was andere Völker in langer Tradition geschaffen hatten, Werke bildet, die eine Neuschöpfung aus eigenem Geiste bedeuten.

Die Kunst, in der sich das griechische Wesen am vollkommensten äußert, ist die monumentale Plastik. Das plastische Empfinden beherrscht die griechische Kunst so sehr, daß selbst Architektur und Malerei dadurch wesentlich beeinflußt werden und eine andere Entwicklung nehmen, als sie es vielleicht als ganz selbständige Künste getan hätten. Man darf daher auf die Griechen auch nicht das vielfach übliche Schema anwenden, das die Betrachtung der Künste mit der Architektur beginnt, sondern muß die menschliche Gestalt an die Spitze stellen. Darin tritt sofort der scharfe Gegensatz zur kretisch-mykenischen Kunst zutage, die diese ganze Kunstform der Großplastik abgelehnt hatte.

Das Format der Skulptur ist nicht allmählich gewachsen, und man ist auch schwerlich erst auf dem Umwege über eine Plastik aus Holz zu der Verwendung des monumentalen, ewigen Materials, des Steins, gelangt. Vielmehr hat eine Generation von unerhörter Schöpfungskraft im siebenten Jahrhundert die Großplastik, den monumentalen Tempel, das Steinrelief und wohl auch die dekorative Wandmalerei geschaffen. Als Material diente der Plastik zunächst Stein oder Holz, das allmählich aus dem Gebrauch verschwand. Die Skulptur war als Gottesbild, als Votivgabe des Stifters im Heiligtum oder als Grabfigur in jeder Verwendung einer religiösen Aufgabe dienstbar. Rein profane Zwecke kannte in der älteren griechischen Kunst nur das Kunstgewerbe.

Dem Typus der nackten, jugendlichen männlichen Gestalt, den man als „Apollon" zu bezeichnen pflegt, legten die Griechen ägyptische Vorbilder zugrunde, während sie die Typen sitzender und stehender bekleideter männlicher

und weiblicher Gestalten aus dem Orient übernahmen. Von Anfang an wandte sich die griechische Skulptur mit Vorliebe der Darstellung des schönen Knaben und Jünglings als der Personifikation vollendeten Menschentums zu, der auch im Leben ihre Liebe gehörte. Wenn wir diese Gestalten heute vor den Wänden unserer Museen in eine architektonische Gliederung eingefügt oder nach ornamentalen Gesichtspunkten aufgestellt sehen, so entgeht uns eine ihrer wichtigsten Besonderheiten, in deren Merkwürdigkeit wir uns erst einleben müßten, wie überhaupt vieles Fremdartige in der griechischen Kunst uns durch die Art der Erhaltung und Konservierung nicht genügend zum Bewußtsein kommt. Wir sehen sie gewöhnlich viel zu klassizistisch an.

Die griechische Rundfigur steht in ihrer häufigsten Verwendung als Votivbild in keinem tektonischen oder irgendwie gearteten dekorativen Zusammenhange mit ihrer Umgebung. Wohl ist sie als Tempelskulptur in ein strenges Architekturbild eingeschlossen, aber die Architektur hat wenigstens in den ersten Jahrhunderten keine formende Kraft, der sich die Plastik wie in der gotischen Epoche hingibt, sondern ist als ein Gehäuse für die Gestalt erbaut, die nicht anders steht oder sich bewegt, als wenn sie im Freien stände. Hier aber ist sie eine Individualität für sich, die im heiligen Bezirk ohne jede Rücksicht auf Tempel, Baumgruppen oder andere Kunstwerke aufgestellt ist, wie auch der lebendige Mensch sich hier oder dorthin stellen kann. Könnten wir einen griechischen Tempelbezirk mit seinem Chaos von Gestalten und voll leuchtender Farbigkeit betreten, so würden wir im ersten Augenblick wohl den Eindruck des ganz Fremden und Exotischen haben, aber auch den einer strotzenden Kraft und einer Lebendigkeit, die himmelweit von der kühlen Grabesstimmung eines Gipsmuseums entfernt ist.

Es ist kein Unvermögen, das jede Statue an einen Platz stellt, ohne die geringste Rücksicht darauf, was sich daneben oder dahinter befindet, sondern eine Fähigkeit isolierender Betrachtung, die aus dem innersten Wesen des Griechentums stammt. Jedes In-Beziehung-Setzen eines Bildwerks zu etwas, was außerhalb von ihm liegt, einem Gebäude, einem Platz, einer Richtung oder anderen Einzelwerken, bildet eine Beeinträchtigung seines Einzeldaseins. Die dekorative Rücksicht, die wir heute in der Regel von einer Skulptur verlangen, macht sie einem übergeordneten Zwecke dienstbar. Griechischem Empfinden der älteren Jahrhunderte dagegen wäre die Einbeziehung einer Ehrenstatue in einen dekorativen Zusammenhang, etwa durch axiale Aufstellung vor einer anderen Zwecken dienenden monumentalen Architektur, wohl als Beeinträchtigung oder gar Entwürdigung erschienen. Die griechische Rundskulptur richtet sich in einer großartigen Folgerichtigkeit, in die wir uns nur mit Mühe hineinfühlen können, bis zur Vollendung der klassischen Kunst auf die Darstellung der ganzen und autonomen Persönlichkeit des einzelnen Menschen. Daher müßten wir jede griechische Statue umschreiten und von allen Seiten betrachten können. Diese Einstellung der griechischen Plastik ist der Ausdruck der Geistesrichtung, aus der der griechische Humanismus entstand.

Vergleichen wir die ältesten Gestalten der griechischen Plastik mit ägyptischen Vorbildern, so besteht wohl eine Ähnlichkeit der äußeren Form, aber es flutet zwischen ihnen ein Meer, das Europa vom Orient trennt. Wie die Seele des Kindes im ersten Lächeln erwacht, so findet im archaischen Lächeln die Seele Europas ihren ersten Ausdruck. Die primitive Kunst kennt als Äußerung des Gefühls nur die Grimasse; von der Ruhe der Ewigkeit sind die Gestalten der ägyptischen und der mesopotamischen Kunst erfüllt. In den griechischen Figuren aber leben Seele, Geist und Wille. Dieses Lächeln, das im Laufe der Entwicklung alle Nuancen von Heiterkeit und Anmut, Etikette und Rätselhaftigkeit umfaßt, ist so recht bezeichnend für den jugendfrohen Optimismus, der die archaische Epoche belebte, und den Glanz, der an seinen Höfen und in seinen Städten strahlte. In ihm liegt der Ursprung des Ausdrucks alles Geistigen, den die spätere griechische und europäische Kunst gefunden hat. Der Wille äußert sich bei den nackten jugendlichen Figuren in der Gestrafftheit der Haltung, die die Beherrschung des Körpers durch die gymnastische Schulung verrät. Aber nicht nur die einzelnen Gestalten, sondern die Entwicklung selbst ist von einer Intensität des Wollens erfüllt, für die es in älteren Perioden der Kunst kaum eine Parallele gibt. Phasen, die sonst Jahrhunderte andauerten, werden von Generationen durchmessen, und jedes Werk scheint eine neue Stufe zu bedeuten.

Die monumentale Architektur hat, wenn wir von reinen Nutzbauten absehen, eine einzige große Aufgabe, den Tempel. Wenn wir von den Hofhaltungen der griechischen Tyrannen hören, würden wir erwarten, daß die Reste ihrer Paläste uns ebenso erhalten wären wie die der kretischen und mykenischen Könige. Aber bisher ist nicht eine Spur von ihnen gefunden worden, und das kann auf keinem Zufall beruhen, sondern nur auf der Tatsache, daß diese wie andere profane Bauten aus leicht vergänglichem Material errichtet waren und der monumentale Bauwille auch der Herrscher sich ausschließlich auf das Gotteshaus richtete. Auch hier besteht also ein starker Gegensatz zu der Kultur des zweiten Jahrtausends. Der griechische Tempel dient nicht der Gemeinde oder den Hauptfunktionen des Kultus, die sich wie in den vorangehenden tempellosen Jahrhunderten im heiligen Bezirk am Altar vollziehen, sondern umgibt und bewahrt das Kultbild. Sein Kern, die Cella, ist das alteuropäische Herrenhaus, das aus einem allseitig umschlossenen Hauptraum und einer Vorhalle besteht. Es besitzt eine ausgesprochene Front, von der eine starke Bewegung durch das Innere zur Rückwand führt. In den langgestreckten Cellen der archaischen Tempel ist dieser Richtungsgehalt im Interesse der kultlichen Idee noch gesteigert. Aber die Entwicklung des Tempels geht nicht vom Innenraum, sondern von der Außenansicht aus. Die Hinzufügung der rings umlaufenden Säulenhalle, die Front und Rückseite gleichmacht und allen Seiten eine Fassade gibt, hat mit einem Schlage das Schicksal dieses Baues bestimmt. Er wurde zu einem plastischen Monument, das ebenso frei und autonom im heiligen Bezirk stand wie eine Votivstatue und keine Bindung mit anderen Denkmälern, Hallen oder Toren zu einem gemeinsamen Ganzen einging. Seine

Gestalt erlaubte keine Entwicklung zu den komplizierten Formen mittelalterlicher Dome. Daher konnte der Ausbau sich ganz der Erreichung einer beispiellosen Verfeinerung der gegebenen Form widmen. Die Entwicklung vollzog sich in der Umgestaltung der Proportionen des plastischen Gebildes und in der Tektonik des Aufbaues, dem anschaulichen und für die Monumentalität der Wirkung bedeutungsvollen Kampfe zwischen Last und Stütze im Hausteinbau. Der Raum des Inneren mußte leiden, was die Wirkung des Außenbaues verlangte. In dieser Einseitigkeit hat die griechische Architektur mit dem Tempel jenes Gebilde absoluter Vollkommenheit geschaffen, dessen Zeugen uns noch heute mit Bewunderung und Ehrerbietung erfüllen.

Auch auf die Wirkung in der Landschaft, die der moderne Betrachter gerne empfindet, ist der Tempel nicht berechnet. Heute wachsen wohl an antiken Ruinenstätten die Trümmer wie Naturgebilde aus ihrer Umgebung hervor. In der Antike aber hoben sich die Tempel mit dem schimmernden Weiß der Säulen und Wände und dem Blau und Rot der ornamentalen Teile als ein Gebilde von Menschenhand aus der Natur heraus. Der Blick des Griechen war nicht auf die Erscheinung der Natur und ihrer Stimmungen, sondern auf die Individualität des plastischen Seins gerichtet.

Die Darstellung der Einzelfigur in der Rundplastik wurde durch das erzählende Relief und die Malerei ergänzt. Das Relief, im Stil der Formen mit der Skulptur zusammengehend, im Thema und in der Komposition der Malerei verwandt, kam als dekoratives Beiwerk am Tempel, in Giebeln, an Metopen und Friesen zur Verwendung. Monumentale Malereien schmückten die Wände der Tempel, und eine Fülle erzählender Bilder bedeckte die Produkte einer auf höchstem Niveau stehenden Keramik. In dieser Kunst erhält die Götter- und Heldensage, die auch die Poesie erfüllt und von deren quellendem Reichtum sich die ganze spätere Antike genährt hat, ihren Ausdruck. Auch sie beschränkt sich im wesentlichen auf den Menschen, zeigt ihn aber im Zusammenhange der Handlung, die sich zwischen Mensch und Mensch vollzieht. Daher erscheinen hier die Gestalten in der Regel in Profilansicht. Es beruht dies nicht etwa, wie ein überwundener Materialismus meinte, darauf, daß die Profilansicht leichter wiederzugeben sei als die Vorderansicht. Diese Schwierigkeit hätte die Produktivität der archaischen Kunst schnell überwunden. Vielmehr fehlt der Malerei und dem Relief der Gehalt religiöser Verehrung, der in der Spätantike zu der Häufigkeit der Vorderansicht führt. Kultliche Anbetung war dem Empfinden des Griechen nur gegenüber der ganzen, vollplastischen Gestalt möglich, und der Begriff des gemalten oder in Relief gebildeten Kultbildes war ihm fremd. Daher blieb der Malerei und dem Relief die Aufgabe rein erzählender Darstellung. Auch in den dekorativen Skulpturen am Äußeren der Tempel war die Darstellung des Sagengehaltes ein so starkes und lebendiges Bedürfnis, das man, von seltenen Ausnahmen abgesehen, ihnen weder durch Einbeziehung in das Kräftespiel des Baues eine tektonische Funktion gab, noch sie zu einem nur schmückenden Ornament herabsinken ließ.

In verschiedenen Phasen wechselt der Charakter der archaischen Kunst. Bei den älteren Generationen herrscht das Bedürfnis nach Stärke des Ausdrucks, nach dem Gewaltigen und Großartigen. Ein titanisches Streben erfüllt die Gruppen kämpfender Tiere, mit denen alte Giebelfelder geschmückt waren. Kraft und Fülle zeichnen die ältere Epoche aus. Es folgt eine Zeit höfischer Verfeinerung und Vornehmheit, die wir als Äußerung der Kulturstufe der Tyrannenhöfe empfinden können. Dann tritt eine Spaltung der Entwicklung ein, deren einer Sproß mit einem zierlichen Rokoko das Ende der archaischen Kunst bedeutet, während der andere zu einer neuen Epoche hinüberführt.

Wollen wir ein wirklich lebendiges Bild erhalten, so müssen wir in der Plastik und der Architektur überall die Farbe ergänzen. Die Koloristik beruhte nicht auf der Imitation der Farben der Wirklichkeit, sondern auf dem Prinzip der Schönfarbigkeit. Blau, Rot, Gelb und Grün in satten, reinen Tönen, von einem durch Generationen anerzogenen Feingefühl abgestimmt, dominierten. Der Schönfarbigkeit entspricht in der plastischen Form das Streben, klar gegliederte Proportionen und schöne Rundungen ohne Rücksicht auf die zufällige Bildung des Modells zu schaffen. Den Künstlern selbst und den Beschauern mag jeweils die Formenbildung ihrer Epoche als die vollkommenste Deutung der Natur erschienen sein. Das, was ihnen daran wesentlich schien, brachten sie durch die Stilisierung zum Ausdruck. In diesem Sinne hat die ganze archaische Kunst einen expressiven Charakter und zeigt einen objektiv feststellbaren Zwiespalt zwischen der Wirklichkeit, wie sie ist und wie das künstlerische Bedürfnis sie umformte. Von Anfang an aber sehen wir deutlich, wie die Entwicklung danach strebt, diesen Gegensatz zu mildern und die Norm der Wirklichkeit anzupassen, ein Vorgang, bei dem das Bedürfnis nach elementarer Stärke des Ausdrucks und absoluter Schönheit der einzelnen Formen Opfer bringen mußte.

Zu dem Reichtum der raschen Entwicklung kommt die Mannigfaltigkeit des Nebeneinander durch die Spaltung des Griechentums in eine Reihe von individuellen Stämmen, eins der vielen Momente, durch die gerade wir Deutschen uns den Griechen innerlich besonders verwandt fühlen.

Hier kann nur von der allgemeinsten Gliederung in dorische, ionische und attische Kunst die Rede sein, wie sie auch in der Ordnung der Bilder zum Ausdruck kommt. Die drei Kunstarten machen dieselbe Entwicklung durch, sind aber außer durch diese Parallelität durch eine Fülle ständiger Wechselbeziehungen miteinander verbunden. Die spezifisch dorische Schöpfung ist der Typus der nackten männlichen Gestalt, hervorgegangen aus der ebenfalls dorischen Institution der Gymnastik, deren schönste Blüte die olympischen Spiele waren. In dem organischen Aufbau des menschlichen Gewächses, in der straffen Beherrschtheit seiner Glieder durch den Willen äußert sich die dorische Kultur. Daneben aber wurde schon in den ersten Anfängen die Darstellung sitzender und stehender weiblicher Gestalten gepflegt, deren Typen aus Kleinasien gekommen waren. Eine besondere Rolle spielte neben dem Peloponnes in der ältesten Epoche der archaischen Kunst wiederum die Insel Kreta, auf der sich

Einflüsse aus dem griechischen Festland mit solchen aus dem Orient und aus dem ionischen Kleinasien trafen. Schon aus dieser Phase sind uns Künstlernamen überliefert. Mit der Individualität des einzelnen Werkes verbindet sich von jetzt ab die Äußerung und Anerkennung der Persönlichkeit des Künstlers.

Die dorische Architektur hat schon die antike Ästhetik als die männliche bezeichnet. In der Tektonik des Aufbaues, in der strengen Einfachheit der Schmuckformen ist sie dem Ideal der männlichen Gestalt in der Skulptur innerlich verwandt. Aber in dem Kampf zwischen lastenden und tragenden Teilen wird nicht leicht und schnell die lächelnde Straffheit des sportlich geschulten Körpers erreicht. In dumpfer Schwere lasten die ältesten Tempel mit massigen, ungefügen Formen auf der Erde, und ihr Ernst, gemildert durch die leuchtenden Farben des Weiß, Blau und Rot, tritt eindrucksvoll neben die heiteren Jünglingsgestalten. Erst allmählich, von Generation zu Generation, ringt die Architektur darum, die Schwere zu überwinden, die einzelnen Glieder rhythmisch zusammenzufassen und den Bau leichter und freier emporstreben zu lassen.

Der dorische Tempel ist nicht die Variation einer allen griechischen Stämmen gemeinsamen Urform. Was sie sämtlich besaßen, war die Gestalt der Tempelcella. Die dorische Kunst hat durch die Hinzufügung der Säulenperistasis mit ihren beiden Giebelwänden die ein Jahrtausend herrschende Norm des antiken Gotteshauses bestimmt, die erst durch die christliche Kirche überwunden wurde und in der klassizistischen Kunst zu neuem Leben erstand, so daß sie auch uns noch als lebendige Form vertraut ist. Mit dem Bau entstanden die Schmuckformen der Kapitelle und Kymatien, vor allem aber die dekorativen Aufgaben, die der Reliefskulptur durch den Schmuck der Giebel und Metopen gestellt wurden.

In ihrer Lösung entfaltete die griechische Kunst eine erstaunliche Elastizität Ungebunden durch kirchliche Programme konnte sie den Gehalt der dekorativen Aufgabe anpassen, und in der Form zeigte dieselbe Kunst, die so herrisch der Natur gegenübertrat, die Fähigkeit feinster Einfühlung. Aus besonderen Aufgaben ließ sie ganz neue Gestaltungen entstehen. Während das Metopenrelief sich in bezug auf die Reliefhöhe und die Komposition in den Zusammenhang des Frieses einfügte, ließ die Tiefe des Giebels die Figuren an plastischer Rundung zunehmen, bis sie losgelöst vom Grunde in völliger Freiheit sich im Rahmen des Giebels bewegten. So entstand in den Giebelfeldern der Spätzeit eine hohe Schule der bewegten Gestalt. Ein kostbares Zeugnis davon aus dem Ende des archaischen dorischen Stils besitzen wir in den Gestalten der Aegineten, die den stolzesten Besitz der Münchener Glyptothek bilden.

Die Eigentümlichkeiten dorischer und ionischer Kunst beruhen auf der Sonderart der Stämme, aber sie greifen über auf die geographischen Gebiete, die an sie angrenzen. Daher kann man die dorische Kunst mit einem großen Teil der festländisch griechischen, die ionische mit der kleinasiatischen identifizieren. Hier in Kleinasien herrschte ein anderer Geist als in Griechenland. Man

befand sich in unmittelbarer Nachbarschaft der assyrischen, babylonischen und persischen Kultur. Die griechischen Städte unterstanden der lydischen und der persischen Herrschaft. An Stelle spartanischer Strenge und Kargheit machte sich hier Weichheit und Üppigkeit breit. Die Alten bezeichneten den ionischen Baustil als den frauenhaften, und eine gewisse lässige Weichheit erfüllt auch die Skulptur der älteren Zeit.

Sie geht weniger von der Konstruktion des Aufbaues aus als von dem Reiz der äußeren Erscheinung. Ihr Vorzug gegenüber der theoretischeren Einstellung der dorischen Kunst ist ihre größere Sinnlichkeit. Diese führte sie auch zur vollen Empfindung und Ausnutzung des herrlichen, lebensvollen Materials, das sie für Plastik und Architektur verwandte, des Marmors. Die schwellende Schönheit archaisch-ionischer Formen in der Skulptur und in der Ornamentik wäre in dem harten, kalten Kalkstein, den die dorische Kunst verwandte, nicht möglich gewesen; sie beruht ganz auf diesem edlen, das Licht in sich aufnehmenden Stein, ohne den die ganze folgende antike Skulptur nicht denkbar ist. Der Reiz, den dieses Material des griechischen Marmors an sich bietet, ist in seiner ganzen Tiefe und anregenden Kraft erst wieder von neueren Künstlern wie Rodin und Klinger nachempfunden worden.

Die Ionier übernahmen die Idee des dorischen Tempels und steigerten sie durch die Bereicherung des Grundrisses und der Einzelformen. Doppelte Säulenhallen umgaben die Tempelcellen oder legten sich wie ungeheure Attrappen um Kulthöfe, in denen das Kultbild in einer Kapelle stand. Die üppigen Kapitelle, saftige Blattwellen, figürliche Friese gaben einen kostbaren Schmuck. Am Tempel der Artemis zu Ephesos waren zudem noch die unteren Teile der Säulen, die zum Teil ein Geschenk des Lyderkönigs Kroisos waren, mit Reliefs umkleidet.

Ionische Städte stifteten Marmorschatzhäuser in das delphische Heiligtum des Apollon, kleine, zierliche Bauten, deren Friese und Zierglieder uns die Hochblüte der archaischen Kunst Ioniens zeigen. Auf dem ununterbrochenen Bande des Frieses, den die Ionier anstatt des Triglyphenfrieses in das Gebälk einfügten, war Raum zum Aneinanderreihen und zur episch breiten Erzählung der griechischen Mythen. Während die Metope zur bildartigen Gestaltung drei- oder zweifiguriger Szenen führte, drängte der Fries zu langer, ungebrochener Bewegung. Auch dieser Form war eine lange Entwicklung beschieden.

Wie die dorischen Kolonien Siziliens und Süditaliens vom dorischen Stil beherrscht wurden, so drang ionischer Stil in die ionischen Kolonien des Westens vor. Vielleicht aus einer süditalischen Stadt stammt das wundervoll erhaltene Kultbild einer sitzenden mütterlichen Gottheit im Berliner Museum, schon ein Werk des fünften Jahrhunderts, das den ionischen Stil der archaischen Epoche in seiner reifsten, letzten Form zeigt, auf derselben Stufe, die der dorische Stil in den Aegineten erreicht hat. Es ist in dieser Gestalt nicht mehr das blühende Leben der älteren Skulptur, auch noch nicht die Umkehr der folgenden Epoche zu herbem Ernst, sondern eine milde und gedämpfte Schönheit, die uns gerne

den religiösen Gehalt nachempfinden läßt, wenn wir uns das Werk im Inneren einer Tempelcella denken.

Eine besondere Fähigkeit zur bildnerischen Gestaltung besaß Athen und Attika. Es ist sicher kein Zufall, wenn schon die attischen Vasen des geometrischen Stils diese Keramik in ihrer vollendetsten Form zeigen. Attika bildete einen Teil des Festlandes, aber seine Bevölkerung war den kleinasiatischen Ioniern stammverwandt. Diese doppelte Beziehung gab Athen seine besondere Stellung. Athen war nicht so sehr die Schöpferin von Stilen und Formen, als daß es sie an sich zog, entwickelte und zur Reife brachte. In dieser Stadt vollzog sich die Einigung der Stammesunterschiede zur Harmonie, und zwar schon von einer sehr frühen Periode des archaischen Stils an. Nicht erst unter der Herrschaft des Peisistratos, sondern schon zur Zeit Solons bildete Athen den Mittelpunkt, in dem die verschiedenen Stile zusammentrafen. Athen hat diese Bedeutung fast dreihundert Jahre behalten.

Das Grundelement Athens ist das dorische. Das Wesen eines Volkes kündet deutlicher als die bewegliche und wandelbare Plastik oder Malerei die Architektur, und diese ist in Athen immer dorisch geblieben. Erst seit Ende des fünften Jahrhunderts dringen andere Architekturformen in kleineren Bauten oder Nebendingen ein, ohne den überragenden Eindruck des dorischen Stils zu schwächen. Der dorische Tempel ist nicht in Attika entstanden, aber eine Reihe dorischer Bauten erfüllte schon in solonischer Zeit die Akropolis, in Athen und in den kleineren Orten Attikas standen die Statuen des nackten Jünglingstypus. Nicht aus Marmor, sondern aus dem weichen, leicht zu schneidenden Porosstein waren die Tempelreliefs gebildet. Sehr bald aber wird die Verwendung des Marmors von der ionischen Kunst übernommen. Die ältesten Werke sind voll gesunder, unbändiger Kraft, der Ausdruck der Köpfe ist zu stärkster Lebendigkeit gesteigert. Unter dem wachsenden Einfluß ionischer Marmorplastik mildert sich dieses Temperament, und die attische Kunst gibt sich dem ganzen Zauber der Marmorschönheit hin.

Eine reiche Spätblüte hatte die archaische attische Kunst in den beiden Jahrzehnten um die Wende zum fünften Jahrhundert, und in besonderer Fülle sind uns durch ein glückliches Geschick hier die Denkmäler erhalten. Eine Reihe zierlicher Mädchengestalten lehrt uns ein Rokoko der archaischen Kunst kennen. Bisweilen geht die Kunst bis zum Gezierten. Eine fast hybride Überfeinerung läßt sich nicht mehr überbieten und stellt als solche ein Ende dar. Aber an den spätesten Werken, die man noch dieser Phase zurechnen kann, macht sich in dem Wechsel des Ausdrucks weiblicher und männlicher Köpfe und in der Haltung der Knabenkörper schon der Geist einer anderen Epoche bemerkbar.

Weiter äußert sich diese Epoche in Monumenten aller Art, Giebelgruppen, Reiterstatuetten, Grabreliefs mit den vornehmen Gestalten des attischen Adels, Reliefs an Statuenbasen, die Sport und Spiel der attischen Jugend darstellen. Vor allem aber wird sie uns lebendig durch die Bilder der attischen

Vasen. Die Keramik hat in Attika durch Aufnahme von Anregungen aller Seiten eine äußerst fruchtbare Entwicklung durchgemacht. Noch in die Zeit Solons und die ersten Jahrzehnte der Regierung des Peisistratos fällt die Blütezeit des schwarzfigurigen Stils. Um das Jahr 530 herum vollzog sich die Umkehr zu roten Figuren auf schwarzem Grunde, die der Zeichnung eine viel größere Beweglichkeit ermöglichte. Die folgenden fünf Jahrzehnte bilden den eigentlichen Höhepunkt der griechischen Keramik, in dem technische Vollendung und Qualität der Zeichnung zusammentreffen. Das Bild erhebt sich hier zu größerer Bedeutung, als es sonst im Kunstgewerbe der Fall ist. Es ist mehr als Ornament und Dekor, und seine Zeichner nehmen einen Rang ein, der sie nicht allzuweit hinter der großen Kunst zurückstehen läßt. Die Gefäße dienten vor allem zum Gebrauch beim Gelage. Daher erzählen ihre Bilder von dem, was den Jüngling und Mann erfreut, von der Heldensage, wie sie das Epos und die Lyrik erfüllte, von der Gymnastik, die sie selbst trieben, und von den Freuden und Leiden ihrer Symposien. Oft signieren die Zeichner mit ihrem Namen, und wir können eine Fülle von Persönlichkeiten und ihrer Werke erfassen. Ihnen verdanken wir es, wenn uns die Kultur dieser blühenden Epoche vertrauter ist als die mancher späterer Zeiten.

Gesunde, kraftvolle Jugendlichkeit, deren Ausdruck das Lächeln ist, erfüllt die archaische Kunst der Griechen. Sie stellt uns anschaulich das Wesen einer bedeutenden Epoche dar und ist als solche mehr als ein Glied der Entwicklung, ist selbst ein Ganzes mit Beginn und Ende. Wäre die Entwicklung der griechischen Kunst mit ihr abgebrochen, so könnten wir sie getrost auch ohne das, was nach ihr in Griechenland kam, der ägyptischen und der mesopotamischen Kunst, die beide archaisch waren und blieben, zur Seite stellen.

J U G E N D A L T E R

Wenn die Entwicklung der Kunst auch nicht in einer geraden Linie verläuft, sondern in Perioden gegliedert ist, so bedeutet doch jede Teilung eine Gewaltsamkeit. Auch in den Zwischenzeiten, in denen ein Stil abstirbt und ein neuer entsteht, greifen im geschichtlichen Verlauf beide Richtungen so ineinander ein, daß es oft zweifelhaft sein kann, ob in einem Werk die eine oder die andere dominiert. Gerade bei diesen Übergangsstellen ist das Empfinden subjektiver als an den Höhepunkten in sich geschlossener Stile.

Zwischen der archaischen und der klassischen Kunst liegt eine Periode, die man als die des Übergangs bezeichnet. Sie umfaßt ungefähr die Jahrzehnte von 480 bis 450, aber ihre Vorstufen beginnen schon um 500, und manche Werke, in denen man noch ihre Züge empfindet, reichen in die folgende Periode hinein. Aber die Bezeichnung „Übergangszeit" wird Art und Bedeutung dieser verhältnismäßig kurzen Epoche nicht ganz gerecht. Ihr Beginn bedeutet trotz aller vermittelnden Erscheinungen einen Bruch mit dem Vorangehenden, während ihr Ende unmerklich in die folgende Periode übergeht. Die höchste Verfeinerung, die die archaische Kunst zuletzt erreicht hatte, ließ eine Entwicklung nicht durch ihre Fortsetzung, sondern nur durch Abkehr und Gegensatz zu. Man hat die archaische Kunst mit der Kindheit, die klassische mit dem Mannesalter verglichen. Trotz der abgebrauchten Trivialität bleibt diese Vergleichung im Grunde richtig, wenn man sie nicht bis in Einzelheiten verfolgt und die Kindheit vom Standpunkt neuerer Psychologie und Einschätzung betrachtet. In diesem Sinne kann man die Übergangszeit der Phase des Jugendalters vergleichen, die sich zwischen die Kindheit und das Mannesalter einschiebt, und aus dessen Krisis das Mannestum erwächst. Sie bedeutet den neuen Anfang für die weltgeschichtliche Bedeutung der griechischen Kunst.

Mit einem Schlage verschwindet die lächelnde Heiterkeit der archaischen Kunst. Die Mienen werden trübe und verschlossen, ja bisweilen wird der Ausdruck finster oder verbittert, die Darstellung des Schmerzes scheut auch vor dem Häßlichen nicht zurück. Die Gestalten scheinen erfüllt von dem Erlebnis des Problematischen und des Tragischen. Es ist dieselbe Zeit, in die die Blüte des Aischylos fällt. Seiner Tragödie ist die Kunst dieser Epoche ebenso vergleichbar wie die Dichtung des Sophokles der älteren klassischen Kunst, während bei Euripides eine Gleichstellung mit der Entwicklung der bildenden Kunst nicht möglich ist. Man hat früher daran gedacht, die Verinnerlichung der Kunst dieser Epoche, ihren Ernst, ihre Wendung zu Strenge und Schlichtheit

als eine Folge des Erlebnisses der Perserkriege zu betrachten. Es ist wohl richtig, daß dieses Ereignis dazu beigetragen hat, die Entwicklung zu stärken und zu beschleunigen, aber schwerlich hat es sie entscheidend beeinflußt. Es läßt sich feststellen, daß die Wendung schon vor den Perserkriegen beginnt, und wir wissen aus eigener Erfahrung, daß selbst das gewaltigste und schmerzlichste Kriegserlebnis für die Kunst unfruchtbar bleibt, wenn nicht die schöpferischen Kräfte in ihr selbst vorhanden sind. Man wird eher sagen können, daß die sittliche Tat des Kampfes gegen die Perser aus derselben Geistesverfassung entstanden ist, die die Kunst der unmittelbar darauf folgenden Jahrzehnte beseelt. Innere Produktivität führte zur Überwindung des Archaischen und zu der fruchtbaren Krisis der Zeit des Übergangs.

Der Eindruck des Herben und Trüben beruht nicht nur oder vielleicht am wenigsten auf den Formen der Gesichtszüge, sondern auf der Haltung des Kopfes und der ganzen Figur. Gerne neigen sich die Köpfe fast heftig nach unten. Blicken sie geradeaus, so wirken sie ernst, mitunter trotzig. Ganz anderer Art als in der vorangehenden Epoche sind die Gestalten nackter Männer, mögen es Götter oder Menschen sein. Sie haben nicht die Schlankheit der Figur und überkultivierte Feinheit der Oberfläche, sondern es sind schwere, breitschultrige Gestalten. Sie ähneln in der kraftvollen Fülle mehr der älteren Epoche als dem Ausgang der archaischen Kunst. Ganz anders aber ist vor allem ihre Haltung. An die Stelle der fast militärisch gewaltsamen Gestrafftheit der archaischen Apollines tritt eine freiere, natürlichere Bewegtheit. Die Beherrschtheit des Körpers wird zum Problem, und es tritt ein Kampf zwischen der lastenden, zur Erde ziehenden Schwere des Körpers und dem ihn davon befreienden Willen ein, ähnlich den Kräften, die in der Tektonik schon der älteren griechischen Architektur am Werke sind. Er äußert sich in der Bewegung, die den Körper erfüllt, und findet seine Lösung im Kontrapost, dem Wechsel von Standbein und Spielbein. Dieses Ziel aber wurde erst am Ende dieser Periode erreicht, die von dem Suchen danach erfüllt ist. Die Bewegungen ihrer Gestalten haben etwas Unfertiges, Eckiges, Linkisches, ja bisweilen Gequältes. Gerade diese Eigenschaften des Ringens nach einer neuen Form haben einen Reiz in sich, für den mancher empfindlicher ist als für klassische Vollendung. Er ist besonders wirksam, wenn der Gegenstand des Kunstwerks der Stilrichtung adäquat ist, wie es bei der Darstellung von Knaben und Mädchen, die selbst dem Übergangsalter nahestehen, der Fall ist.

Eine andere Welt als die der spätarchaischen Epoche glauben wir zu betreten, wenn wir die Frauendarstellungen der Übergangszeit betrachten. Der Stilwandel äußert sich hier nicht nur in der künstlerischen Form, sondern auch in der Tracht. Im sechsten Jahrhundert war mehr und mehr auch auf dem griechischen Festlande der ionische Chiton aus feinem Leinen in Mode gekommen, wie ihn mit seiner zierlichen Fältelung, seinen reichen Mustern und Borten die Frauengestalten von der Akropolis zeigen. Jetzt kehrt man auf dem Peloponnes und in Attika wieder zu der ehrwürdigen, schlichten Tracht des dorischen

Peplos aus schwerer Wolle zurück. Der Chiton gelangt daneben zur Verwendung, aber auch er wird einfacher und strenger. Die bunten Stoffmuster verschwinden für immer aus der griechischen Tracht; nur schmale Borten umsäumen die großen glatten, hellen oder einfarbigen Flächen. Die Körper selbst scheinen zunächst unter der Gewandung fast zu verschwinden. Eine der größten Schöpfungen dieser Epoche zeigt eine Frauengestalt, die ganz in ihren Mantel eingehüllt ist und sich in herber Strenge von der Außenwelt abschließt. Durch ganz wenige große Faltenzüge werden die Massen organisch gegliedert. Es ist nicht die Tracht allein, die diesen Ausdruck erzeugt, sondern die Art, wie sie angelegt und gestaltet ist; denn Frauengestalten späterer Jahrhunderte zeigen, daß durch eine ähnliche Verhüllung hindurch die ganze Weichheit und Grazie des weiblichen Körpers zum Vorschein kommen kann. Mit der Einfachheit verbinden sich Würde und Monumentalität. Man wird von diesen vornehmen Gestalten an die Stifterfiguren des Naumburger Doms erinnert. Wie ein Symbol wirkt es, wenn jetzt auch die Votivfigur einer dorischen Wettläuferin entsteht, deren sportgeübter Körper nur von einem kurzen Chiton verhüllt wird.

Den stärksten und persönlichsten Ausdruck findet der Geist dieser Epoche unter den uns erhaltenen Werken wohl in den Resten der Giebelskulpturen des Zeustempels von Olympia, dessen Bau nach dem Siege über die Perser beschlossen wurde. Der für uns namenlose Meister stellte in den Metopen die Taten des Herakles dar, im Westgiebel den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren, die beim Hochzeitsfest des Peirithoos einbrechen und die Braut mit ihren Frauen zu rauben versuchen, im Ostgiebel die dumpfe Spannung vor dem Beginn der Wettfahrt zwischen Pelops und Oinomaos. In den ruhig stehenden Gestalten finden wir dieselbe herbe Vornehmheit wie in den Einzelfiguren der Epoche. Dem Wesen der Zeit entsprechend haftet ihnen allen ein Ausdruck des Trüben an, selbst dem Gott, der als Helfer sich inmitten des Kampfgewühls manifestiert; er scheint von der Tragik des Geschehens erfüllt zu sein und ist nicht die strahlende Lichtgestalt, als die Winckelmann den Apoll von Belvedere, die Schöpfung der jüngeren klassischen Kunst, besungen hat. Kämpfe und Heldentaten hat auch die archaische Kunst in Giebelgruppen und Reliefs dargestellt. In Olympia aber ist die Handlung von dumpfer Tragik erfüllt. Die Kämpfer schreiten nicht lächelnd wie zum Turnier dem Kampfe entgegen, sondern es ist bitterer Ernst geworden. Herakles bewältigt Naturgewalten und trägt ungeheure Lasten, ein wildes Ringen voller Schmerz vollzieht sich zwischen Kentauren und Lapithen. Dabei spüren wir ähnliche und vielleicht noch stärkere Dissonanzen als in der Einzelskulptur, Vergewaltigungen der Proportionen, Unausgeglichenheiten und Härten der Komposition, die wahrscheinlich noch fühlbarer wären, wenn uns das Ganze erhalten wäre. In dieser noch ringenden, urwüchsigen Kraft erblicken wir die Quelle, aus der der Strom der klassischen Kunst entstand. Wie die Heftigkeit sich milderte, machen uns die Gestalten zweier Niobiden deutlich, die wahrscheinlich einem

Tempelgiebel entstammen, nach der Formensprache schon in die folgende Epoche gehören und nur in der Herbheit der Bewegung noch den Stil der Übergangszeit nachklingen lassen.

Sind Ausdruck und Temperament dieser Zeit entgegengesetzter Art als in der archaischen Epoche, so setzt sich die Annäherung an die Natur in gerader Linie, aber in beschleunigtem Tempo fort. Vom Beginn der monumentalen Kunst an läßt sich diese Entwicklung verfolgen, die sich in jedem einzelnen Werke äußert. Jeder Meister ringt um die Erfassung der Wirklichkeit. Auch in dieser Beziehung bedeutet die Übergangszeit einen entscheidenden Fortschritt. Gerade die Naturnähe der klassischen Kunst macht sie in der Gegenwart zu einem bestrittenen Werte. Eine antiklassische Ästhetik sucht sie entweder zu leugnen oder bemüht sich, darin eine Schwäche zu sehen. Und doch kommt man nicht um die Tatsache herum, daß die geschichtliche und wahrscheinlich auch die absolute Macht des Klassischen in der Übereinstimmung des Kunstwerks mit der Wirklichkeit beruht. In der Klassizität aber liegt die wesentliche Bedeutung der griechischen Kunst. Im Verhältnis zu ihr ist die archaische Kunst nur eine Vorstufe, das Barock des Hellenismus eine Nachblüte, die Kunst der Übergangszeit aber ihre unmittelbare Vorbereitung.

Freilich darf man in der Naturnähe nicht die rein künstlerische Bedeutung des Klassischen sehen. Längst überwunden ist die Anschauung, daß der Wert eines Kunstwerkes von der Richtigkeit der Naturwiedergabe abhänge, und daß die Entwicklung der Kunst in ihrem immer sich bessernden Erlernen bestünde. Wenn der primitive oder archaische Künstler von der Natur abweicht, so liegt das nicht an einem Mangel des Auges oder einem Versagen der Hand, sondern an einer psychischen Disposition seiner selbst und seiner Zeit, die eine „innere Wahrheit" der Form verlangt, die in der Natur nicht ohne weiteres gegeben ist. Wir haben sie in der Schönfarbigkeit und in der Gestaltung an sich schöner oder ausdrucksvoller Formen in der archaischen Kunst gefunden. Man hat die Wirkung dieser geistigen Disposition als Kunstwollen bezeichnet, ein Terminus, der sich eingebürgert hat, obwohl er nicht glücklich ist; denn es handelt sich nicht um ein bewußtes Wollen, sondern um ein Nicht-anders-Können, das aber nicht durch mangelnde Fähigkeit der Nachahmung, sondern durch das positive Bedürfnis nach Form und Ausdruck bedingt ist. Es ist ein Sollen, das alle echte und nicht affektiert primitive Kunst zur Abweichung von der Natur zwingt.

Gewiß wird dieser Zwang von einzelnen Persönlichkeiten oder Episoden gelegentlich unterbrochen. Aber eine konsequente Entwicklung, die das Kunstwerk allmählich der Natur nähert, findet sich nur in der griechischen Kunst. Bei aller nicht klassischen Kunst besteht ein Gegensatz zwischen der Kunstform und der natürlichen Bildung, die sie darstellt oder deutet. In der klassischen Kunst ist dieser Gegensatz überwunden. Auch in ihr besteht der Wert des Kunstwerkes in der Vollendung der „inneren Wahrheit", die es erfüllt, aber sie hat eine Gestalt angenommen, die der Wirklichkeit nicht widerspricht, die in der Natur vorkommen könnte, wenn sie es auch tatsächlich nicht tut. Die innere

Wahrheit verbindet sich hier mit dem Schein des Wirklichen. Die Entwicklung selbst vollzieht sich in der Weise, daß die Stilisierung das Primäre ist, in das allmählich die Natur eindringt. Man kann diesen Prozeß auch als eine ständige Verfeinerung des „Kunstwollens" bezeichnen, das zuerst starke und handgreifliche Mittel braucht, um schließlich von immer subtileren Reizen befriedigt zu werden.

Dieses Streben richtet sich in der Übergangszeit aber nicht nur auf die einzelnen Formen der wirklichen Gebilde, sondern auf eine ganz neue Einstellung gegenüber der Natur. In ihr vollzieht sich, eingeleitet in den letzten Jahrzehnten der archaischen Kunst, der vielleicht folgenreichste Schritt, der in der Geschichte der Kunst überhaupt getan worden ist: In voller begrifflicher Schärfe und in seiner ganzen historischen Bedeutung ist er erst von Heinrich Schäfer aus der Analyse der ägyptischen Kunst heraus erkannt worden. Ich kann auf die grundsätzlichen Ausführungen verweisen, mit denen er „Die Kunst Ägyptens" in dieser Weltgeschichte der Kunst eingeleitet hat. Danach wird alle primitive und archaische Kunst von der „geradeaufsichtig-vorstelligen" Naturnachbildung beherrscht. In der Skulptur entspricht ihr eine Grundform, die man als richtungsgerade bezeichnen kann. Die Bewegungen werden in bestimmte Richtungen, die dem Beschauer parallel oder senkrecht zu ihm gehen, hineingelegt. Dieser aus der Vorstellung erwachsenen Kunst steht eine andere gegenüber, die der Wahrnehmung entspringt. Sie arbeitet in der Zeichenkunst mit Schrägansichten und Verkürzungen, in der Skulptur läßt sie eine Freiheit der Richtung zu. Während man früher glaubte, daß das perspektivische Zeichnen und das richtungsfreie Rundbilden zwei aus psychologischer Notwendigkeit bei jedem begabten Menschen und Volke auftretende Entwicklungsstufen seien, läßt sich jetzt nachweisen, daß die dem unbeeinflußten Menschen sowie aller primitiven und archaischen Kunst eingeborene Anschauungsweise die vorstellige ist. Sie läßt sich auch mit naturalistischen Einzelformen verbinden. Die wahrnehmige und richtungsfreie Kunst ist durch eine einmalige historische Entwicklung in der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts geschaffen worden und nie wieder verlorengegangen. Auch unsere gesamte Kunst wird davon beherrscht.

Wie das vorstellige Kunstschaffen sich mit naturalistischen Formen verbinden kann, so ist im späteren Verlauf der Entwicklung das wahrnehmige Schaffen eine Verbindung mit archaischen Formen eingegangen, in der Kunst des Mittelalters. Die Eigenart der klassischen Kunst der Griechen beruht auf der Verbindung der freien Anschauung des Ganzen mit der natürlichen Bildung des Einzelnen. Dazu kommt als bestimmend für den Gehalt die spezifisch klassische Form des Ausdrucks und der geistigen Haltung. An sich stehen sich die beiden Anschauungsformen als zwei verschiedene Möglichkeiten gegenüber, die beide ihre besonderen Vorzüge haben, und von denen nicht die eine ohne weiteres als tiefere Vorstufe bezeichnet werden kann. Unbestreitbar aber ist die historische Wirkung der freien Anschauungsform, in der man den Ausdruck ihrer immanenten Überlegenheit sehen kann.

Die Entwicklung der Perspektive läßt sich vor allem in der Vasenmalerei verfolgen. Aber auch in der Plastik sehen wir die Wirkung der sich verändernden Anschauungsform. Es ist, als ob Gefängniswände, die die Gestalten einschlossen, fielen; die Figuren beginnen sich zu recken und zu dehnen und die Glieder, zuerst noch ungelenk, zu bewegen. Auch im Relief sehen wir die Körper die neue Freiheit genießen.

Aus der literarischen Überlieferung wissen wir, daß gerade in der Übergangsperiode die Wandmalerei von besonderer Bedeutung war. Die führende Persönlichkeit war der Thasier Polygnot, der mit einer Reihe von Mitarbeitern und Schülern in diesen Jahrzehnten eine fruchtbare Tätigkeit in Athen und von Athen aus entfaltete. In dem Streben nach einer neuen Monumentalität, nach dem Ausdruck der Stimmung, die diese Epoche erfüllte, nach Überwindung des Gegensatzes zwischen der natürlichen und der vom Künstler gestalteten Form ist die Wandmalerei offenbar nicht nur der Tendenz der Zeit gefolgt, sondern hat vielleicht die Führung gehabt. Wir können ihren Einfluß auf die Plastik erkennen; so ist der Olympiameister stark von ihr beeinflußt worden. Von ihr selbst ist kein Rest erhalten, und nur auf Vasenbildern ist uns ein Abglanz davon geblieben. Nur in der Phantasie können wir deren Gestalten in monumentale Form übersetzen, ausgeführt nicht von begabten Zeichnern, sondern von Meistern ersten Ranges, die eine für uns in ihrer ganzen Größe und Feinheit gar nicht faßbare Kultur der Linie und der Farbe besaßen. Der Verlust der Malerei und der Farbe hat die schmerzlichste Lücke für unsere Vorstellung von der Antike zur Folge. Er trägt stark dazu bei, daß viele immer noch die Wärme der klassischen Kunst mit der Kühle des Klassizismus verwechseln.

Die Griechen besaßen ein unbeirrbares Taktgefühl für die Verbindung von monumentaler Form mit Bedeutung des Gehalts. Die Wandmalerei Polygnots und seiner Genossen wählte als Gegenstände die größten Themata der griechischen Heldensage und gestaltete sie ebenso neu aus dem Geiste der Zeit, wie es die Tragödie tat. Da sehen wir die dumpfe Erwartung vor leidvollen Ereignissen, wir sehen, wie Achill die Amazone Penthesileia ersticht, und wie in diesem Moment die Blicke der Sterbenden und ihres Überwinders voll tiefster Empfindung ineinandertauchen, wir sehen die Macht, die die Musik des Orpheus auf die wilden Thraker ausübt. In dionysischer Begeisterung ist das Antlitz des Orpheus in die Höhe gewandt. Ein jugendlicher Thraker ist ihm zugewandt, seine Blicke hängen an dem Munde des Sängers. Ein älterer Begleiter wehrt sich gegen die dämonische Macht der Töne und hüllt sich mit ausdrucksvoller Gebärde in seinen Mantel ein. Mit geschlossenen Augen lauscht ein auf seinen Speer gestützter Jüngling, während sein Gefährte in ganz gelöster Haltung sich auf seine Schulter lehnt. Die besondere Musikalität der Stimmung gleicht der des „Konzertes" im Palazzo Pitti.

Bei der Darstellung der Stimmung verzichtete die Malerei auf die Mitwirkung der Landschaft, der Atmosphäre und des Lichtes. Auch für die Malerei ist Objekt der Darstellung nur der Mensch und die Beziehungen der Menschen

untereinander. Was an landschaftlichen Elementen vorhanden ist, sind unwesentliche Nebendinge. Gerade in der Ausdrucksfähigkeit des Körpers aber konnte die beweglichere Malerei der Plastik vorangehen und sie in der Erfüllung des Antlitzes mit momentanem Ausdruck übertreffen. Wir spüren auch in ihren Gestalten das Ringen mit Problemen des Ausdrucks und der Perspektive. In dem Penthesileiabilde sind die Bewegungen noch ungelenk und drohen den Rahmen zu sprengen, während auf dem Orpheusbilde schon eine Lösung erreicht ist, die das Vorbild des Vasenmalers an das letzte Ende der Übergangsepoche oder an den Beginn der folgenden weist.

Die Entwicklung der Architektur läßt sich nicht in die der Übergangszeit einfügen. Die Probleme des Ausdrucks und der Form, die ihrer geistigen Einstellung entspringen, finden auf sie keine unmittelbare Anwendung. Im allgemeinen vollzieht sich in der dorischen Architektur, die wir allein in dieser Epoche zu überblicken vermögen, eine allmähliche Entwicklung von der dumpf lastenden Schwere der archaischen Epoche zu der Harmonie der klassischen Form. Aber vielleicht ist es kein Zufall, wenn der Zeustempel von Olympia wieder schwerere Proportionen aufweist als der Tempel der Aphaia in Aegina und dadurch dem Umschwung der Plastik und Malerei zu strengem Ernst durch ein Retardieren der Eigenentwicklung der Architektur zu folgen scheint. Er ist zerstört; aber einen Ersatz kann uns die hoheitsvolle, vielleicht etwas zu ernste und schwere Kraft des Poseidontempels in Paestum bieten.

Der dorische Peloponnes, der ionische Osten und Athen hatten an der Entwicklung der Übergangszeit gleichen Anteil, wenn wir sie auch nicht überall gleichmäßig verfolgen können. Besonders wichtig wurde in dieser Epoche die Blüte der griechischen Kultur in Sizilien und Unteritalien. Wir sind geneigt, an der Gestaltung des organischen Aufbaues der menschlichen Gestalt auch in dieser Zeit dem Peloponnes, und zwar der Bildhauerschule von Argos, eine führende Rolle zuzuweisen. Ionische Künstler wanderten nach Athen, dem Peloponnes und Unteritalien, um dort in neuer Umgebung ihre Persönlichkeit voll zu entfalten. So kam der Olympiameister vielleicht aus dem Osten, und Polygnot verließ das ionische Thasos, um in Athen zu dem Meister von allgemein hellenischer Bedeutung zu werden. Ionischer Kunst in Unteritalien verdanken die seltsamen und köstlichen Marmorwerke ihre Entstehung, die sich jetzt in Rom und Boston befinden und ursprünglich vielleicht die Bekrönung kleiner Kapellen bildeten. In ihnen verbindet sich die Herbheit mancher Bewegungen mit einer Weichheit und Süße der Formen zu einem Gemisch von eigentümlichem Zauber. In Athen vereinigten sich die verschiedenen Strömungen, dorische Architektur, eine der argivischen verwandte Skulptur und eine Malerei ionischen Ursprungs. Die Malerei dominierte, aber gleichzeitig schufen die Meister, die die folgende Periode beherrschten, ihre Jugendwerke; die Synthese der klassischen Kunst bereitete sich vor.

K L A S S I S C H E   K U N S T

DER ERHABENE STIL

Von Klassizität eines Werkes kann man erst sprechen, wenn es keine äußere Spur des Ringens oder Suchens trägt, das jeden künstlerischen Akt kennzeichnet. Die Lösung der Dissonanzen, die die Kunst der Übergangszeit erfüllten, vollzog sich um die Mitte des fünften Jahrhunderts. Bei vielen Werken kann man schwanken, ob man sie noch der einen oder schon der anderen Epoche zuweisen soll, und die Jugendwerke der großen Meister der älteren klassischen Kunst mögen die Befreiung schon früher erreicht haben, während andere aus ihrer Gebundenheit nicht mehr herausfanden. Aber mit der Überwindung des Zwiespalts zwischen der „inneren Wahrheit" des Kunstwerks und dem Wirklichen oder dem in der Wirklichkeit Möglichen war kein Abschluß oder Stillstand erreicht. Die fast anderthalb Jahrhunderte, die man der klassischen Kunst zuweisen kann, zeigen, welches Reichtums der Entwicklung diese fähig ist, und diese Fülle wächst noch, wenn wir daran denken, daß auch die ganze folgende Antike, die wir äußerlich davon abtrennen, ihrem Wesen nach klassisch und nicht nur klassizistisch bleibt.

Auch in dieser Epoche wechseln Zeiten höchster Produktivität und Geschlossenheit des Stils mit solchen der Abspannung und der Unsicherheit. Wir können zwei Hauptformen des Klassischen unterscheiden, deren Aufeinanderfolge als innerlich notwendig erscheint, wenn wir uns ihres Ausgangspunktes, der Epoche des frühen Ringens des Jugendalters bewußt bleiben. Es sind, um mit Winckelmannschen Worten zu reden, die Phasen eines erhabenen und eines schönen Stils, der eine dem fünften, der andere dem vierten Jahrhundert angehörend. Winckelmann hat ihren Unterschied durch eine Vergleichung darzustellen versucht. „Aber die Gratie, welche wie die Musen nur in zween Namen bei den ältesten Griechen verehret wurde, scheinet wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein. Die eine ist, wie die himmlische Venus von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. — Die zwote Gratie ist, wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündiget für diejenigen, die der himmlischen Gratie nicht geweihet sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit, und machet sich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, teilhaftig: sie ist nicht begierig, zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Gratie aber, eine Gesellin aller Götter, scheint sich selbst genugsam, und bietet sich nicht

an, sondern will gesuchet werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn das Höchste hat, wie Plato saget, kein Bild."

Der Ausdruck des Antlitzes wird ernst und bleibt scheinbar unberührt von Heiterkeit und Trauer. Aber diese Unbewegtheit, die wir empfinden, wenn wir die Formen an sich betrachten, ist eine andere als die seelische Indifferenz der vorgriechischen Kunst, sie bedeutet die Harmonie, die nach dem unbekümmerten Frohsinn der Kindheit und dem schmerzvollen Ringen der Übergangszeit erreicht ist. Kein Irrtum ist verhängnisvoller als der eines vor wenigen Jahren viel gelesenen Buches, O. Spenglers Untergang des Abendlandes, der in den Köpfen dieser Epoche nur den Ausdruck einer seelenlosen Vitalität erkennt. Wir müssen uns zunächst in jedem griechischen Antlitz den heute durch die Mängel der Erhaltung meist fehlenden Blick des großen, weit geöffneten Auges ergänzen, das in der Bronzeskulptur durch farbige Einlagen, in der Marmorplastik durch Bemalung angegeben war. Aber seinen eigentlichen Ausdruck erhielt das Antlitz erst durch die Haltung des Kopfes auf dem Körper. Sie verlieh ihm die Hoheit und Würde der Gottheit, die Bescheidenheit und Frömmigkeit des gymnastischen Siegers oder im Relief die Qual innerer Kämpfe und die Trauer ewigen Verlustes. Die Griechen dieser Zeit besaßen in vollkommenstem Maße die dem nordischen Menschen fehlende Fähigkeit, den ganzen Körper zum Ausdruck des seelischen Empfindens zu machen, eine Gabe, die eine wohltuend befreiende Wirkung auch auf die innere Haltung ausgeübt haben muß. Sie erlaubte ihnen zugleich die Ökonomie des Ausdrucks, die heftiger Gebärden entraten kann. Sie ließ sie in der Plastik auf die Durchführung des Ausdrucks in den Einzelzügen des Gesichts verzichten, die die gleichzeitige Malerei unternahm. Es liegt in dieser Zurückhaltung ein starkes Gefühl für die Plastik als Darstellung des Bleibenden im Gegensatz zur Malerei, die den Moment wiedergeben kann. Durch die Bewegung der ganzen Gestalt wurde indessen das Antlitz des seelischen Ausdrucks teilhaftig, wie auch die Maske der gleichzeitigen Tragödie durch den Träger lebendig wurde. Freilich sind es, dem Geiste der ganzen Zeit entsprechend, typische Empfindungen und nicht die Seelenzustände beliebiger Einzelpersönlichkeiten, die zum Ausdruck gelangen. In dem Augenblick, in dem ein Kopf dieser Epoche für sich und in einer von dem originalen Zusammenhange abweichenden Haltung betrachtet wird, erlischt sein Leben.

Das ethische Empfinden der Zeit kommt in den Statuen der Sieger an den großen nationalen Spielen zum Ausdruck. Im einzelnen Fall wissen wir oft nicht, ob wir es mit einer solchen Votivdarstellung eines Knaben oder Jünglings oder mit Gestalten des Mythos zu tun haben, aber das Ethos ist so nahe verwandt, daß wir auf die Einzelbenennung verzichten können. Man kann diese Zeit als die des Höhepunktes der griechischen Gymnastik bezeichnen. Noch fehlte jedes Berufsathletentum, und noch war man sich voll des religiösen Zusammenhanges der Spiele bewußt. Sie fanden an den durch eine ehrwürdige Tradition geheiligten Festen der großen religiösen Mittelpunkte statt. Sie

begannen mit dem Opfer an die Gottheit, und der Sieger weihte sein Bildnis im heiligen Bezirk. Dieser religiöse Gehalt unterscheidet den damaligen Sport ganz wesentlich von dem unserer eigenen Zeit. Wenn auch nach den Perserkriegen die nationale Bedeutung nicht fehlte, so diente doch die körperliche Übung ganz bewußt mehr der individuellen Vollkommenheit des einzelnen Menschen als der Allgemeinheit. Neben dem sittlichen Element der Selbstbeherrschung stand von Anfang an in viel höherem Grade als bei uns die sinnliche und ästhetische Freude an der Schönheit des Körpers und der Ausführung der Übung. Alle diese Eigenschaften vereinigen sich in der Haltung der Statuen von jugendlichen Männern und Knaben, die Vollkommenheit der Proportion und einheitliche Bewegung mit frommem Ernst und bescheidener Anmut vereinigen.

Diese Votivfiguren standen frei und ohne jede Bindung an einen dekorativen Zusammenhang in den heiligen Bezirken. Dort weihte man auch mythische Gestalten und Gruppen sowie Götterstatuen, die indessen in der Regel keinen Kult genossen. Man ließ sie sich freier und ungezwungener bewegen als die eigentlichen Kultbilder, für die eine strengere und zeremoniöse Haltung beibehalten wurde. Diese gingen darin mit der feierlichen Architektur zusammen, die sie umgab. Es wäre nicht griechisch empfunden, wenn man diesen Charakter der Kultstatue als beeinflußt durch die Architektur ansehen wollte, sondern es handelt sich um einen Zusammenklang der durch den kultischen Gehalt bedingten repräsentativen Würde des Gottesbildes mit der Größe und Strenge der griechischen Architektur. Wir empfinden diese feierliche Hoheit, die zugleich schlicht und ernst ist, jedes barocke Übermaß vermeidet und von einer starken Geistigkeit erfüllt ist, vor der Gestalt des Apollon, dessen beste Kopie sich in Kassel befindet, und vor einer Reihe von weiblichen Gottheiten, trotzdem sie uns nicht im Original, sondern nur in mäßigen Nachbildungen römischer Zeit erhalten sind. Wir können die Wirkung nur ahnen, die ein Werk, wie die Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos des Phidias ausgeübt haben muß. Von seinem olympischen Zeus wissen wir, wie stark noch in der späten Antike außer der künstlerischen Vollendung der religiöse Gehalt empfunden wurde.

Die Zeitspanne, in der dieser Stil seine größte Geschlossenheit hatte, war verhältnismäßig kurz. Es waren die Jahrzehnte von etwa 450 bis 430, wozu man das vorangehende Jahrzehnt als Vorbereitung, das folgende als Ausklang rechnen mag. Die geistige Disposition einer Zeit und ihre Entwicklung sind wohl die Basis, auf der sich die Kunst gestaltet, aber welche Bildung sie im einzelnen annimmt, hängt von der Zufälligkeit geschichtlicher Zusammenhänge und vor allem von den Persönlichkeiten der Künstler ab. Große Meister sind nicht zu allen Zeiten vorhanden; treffen aber die Gesinnung der Zeit, die Gunst der äußeren Umstände und eine Generation bedeutender Persönlichkeiten zusammen, so kann eine so wunderbare Blüte entstehen, wie es in diesen Jahrzehnten der Fall war. Die Meister, von denen wir eine gewisse Vorstellung haben, sind Polyklet, Myron und Phidias. Auf ihre Epoche folgte etwa ein halbes Jahrhundert, das von der Tätigkeit ihrer Schulen, von Künstlern zweiten

und dritten Ranges ausgefüllt war. Erst dann entstand wiederum durch eine Generation großer Meister die zweite Blütezeit der klassischen Kunst.

Polyklet war das Haupt der argivischen Schule. Er war vor allem Erzbildner und fand seine Hauptaufgabe in den Votivstatuen der Sieger in den gymnastischen Spielen. In seiner Kunst lebt die alte peloponnesische Tradition fort. Er strebte weniger nach Wiedergabe der sinnlichen Schönheit als des organischen Aufbaues des menschlichen Gewächses. Nach der gewaltsamen Straffung der archaischen Apollines und der linkischen Schwerfälligkeit der Übergangszeit fand er die Lösung in dem Kontrapost, der Verteilung des Gewichts auf Stand- und Spielbein. Die Stellung wechselte zwischen Stehen und Schreiten. Eine rhythmische Bewegung erfüllt die Gestalten, die in einem einheitlichen Schwunge von der Spitze des zur Seite oder zurückgestellten Fußes bis zu der Neigung des Kopfes führt. Durch ihre Kurve wird ein völliger Ausgleich zwischen den beiden Seiten des Körpers erreicht und dadurch der Eindruck der Geschlossenheit, die keiner Ergänzung von außen bedarf. Von der Gliederung des Körpers werden die Hauptformen mit großer und eindringlicher Klarheit gegeben. Die Körper der Knaben sind kräftig, die der Jünglinge gedrungen. Mit der Haltung der Köpfe ergeben sie einen Ausdruck des Ernstes, der der dorischen Architektur entspricht. Polyklet scheint sich dem formalen Problem der stehenden Gestalt mit fast fanatischer Einseitigkeit und Konsequenz zugewandt zu haben, und seine Kunst hat einen bewußt pädagogischen Zug.

Einer anderen formalen Aufgabe galt die Kunst des ältesten der drei großen Meister, des Attikers Myron. Auch er bildete vorzugsweise Siegerstatuen aus Erz, aber er sah sein Ziel in der Darstellung der stärksten Bewegtheit. Eins seiner berühmtesten Werke, der Diskuswerfer, ist uns in einer Reihe von Kopien erhalten, von denen eine Bronzestatuette in München uns vielleicht die beste Gesamtvorstellung gibt. Die aus den Fesseln archaischer Konvention befreite Kunst hat hier mit einem Schlage eins der kühnsten Motive gestaltet. In gewaltiger Bewegung hat der Athlet nicht nur den Diskus zurückgeschwungen, sondern zugleich sich um sich selbst gedreht; im nächsten Augenblick wird mit ungeheurer Wucht der Rückschwung von Körper und Arm erfolgen. Den Moment der Ruhe zwischen beiden Bewegungen hat der Künstler dargestellt. Das ermöglicht ihm, den Eindruck des bis zum Äußersten pointierten Momentanen mit dem Ausgleich der Massen und Kräfte zur inneren Geschlossenheit des Kunstwerks zu verbinden.

In Gestalten wie dem Diskuswerfer, die völlig in der gymnastischen Handlung absorbiert sind, konnte von einer bestimmten geistigen Haltung nicht die Rede sein. Eine Durchführung der physischen Anstrengung in den Zügen des Gesichts hätte dem Grundempfinden der Zeit widersprochen. Aber wir würden dem Meister Unrecht tun, wenn wir ihn als reinen Formalisten betrachteten. Seine Gruppe der Athena und des Marsyas, deren beide Figuren einzeln durch Kopien überliefert sind, lehrt uns, mit welcher Meisterschaft er den geistigen, ja sittlichen Gehalt der Szene auszuschöpfen vermochte.

Athena hat die Flöte geblasen, sie aber, verletzt durch ihren gellenden und sinnlichen Ton, zu Boden geworfen. Der „dionysische" Klang hat den Silen Marsyas herbeigelockt. In lüsterner Gier will er die Flöten ergreifen, prallt jedoch vor einer abwehrenden Gebärde der Göttin zurück. Aber aus seiner federnden Haltung wird er im nächsten Augenblick wieder vorschnellen, denn seine Augen bleiben verlangend auf die Flöten gerichtet. Hier steht das formale Problem ganz im Dienste der Handlung; wundervoll ist der Gegensatz zwischen der tierischen Begierde des Silens und der Vornehmheit der jugendlichen Göttin dargestellt.

Ihre eigentliche Synthese fanden die Strömungen dieser Epoche in dem Werk des Phidias. Die großen Kultbilder des Zeus und der Athena, in denen die Antike seine größten Leistungen verehrte, sind uns bis auf einen Abglanz in kleinen und mäßigen Kopien verloren. Die Zurückführung anderer Kultbilder und Votivstatuen auf ihn ist umstritten. Dafür ist uns ein Bild seiner Kunst überliefert, das fast reich zu nennen ist, wenn wir uns bewußt sind, wie wenig uns eigentlich von der Antike erhalten ist. Es sind die Metopen, der Fries und die Giebelfiguren des Parthenon, von dem wir wissen, daß die künstlerische Leitung der Gesamtarbeiten in der Hand des Phidias lag. Freilich sind es dekorative Werke, die in der Wertung der Zeit und der ganzen Antike zweifellos hinter den Rundskulpturen zurückstanden, und es ist wahrscheinlich wenig davon eigenhändige Arbeit, während das meiste nach seinen Entwürfen von Schülern ausgeführt war, aber dafür haben sie den unschätzbaren Vorzug, Originale zu sein, in denen der Atem der Zeit lebendig pulsiert.

Im Parthenon kulminiert die ältere klassische Periode. Architektur und Plastik haben ihr Höchstes an diesen Bau gegeben, dessen Anblick trotz seiner Zerrissenheit noch heute eins der größten Erlebnisse bedeutet. In den 92 Metopen waren verschiedene Themata behandelt. In der Komposition und im Stil spüren wir Unterschiede, die uns zeigen, daß der führende Meister noch nicht die volle Herrschaft gewonnen hatte und noch Gehilfen beschäftigen mußte, die eckig und altertümlich arbeiteten. Die volle Reife des phidiasischen Stils zeigt eine Reihe von Kämpfen der Lapithen und Kentauren. Die Metopen sind in den Fries der Triglyphen eingegliedert und bilden mit ihnen gleichsam eine Kette, in der zwei Perlenformen miteinander wechseln. Die Triglyphen waren blau, die Leiber der Relieffiguren hoben sich von rotem Grunde ab. Das letzte Ziel der Komposition scheint dahin zu gehen, daß jede Metope von einer Zweifigurengruppe eingenommen wird, die ein in sich geschlossenes Ganzes bildet und nicht auf die Responsion mit anderen angewiesen ist. Leidenschaft und Tragik des Kampfes erfüllt die gewaltigen Bewegungen der Leiber, die von keinem tektonischen Zwang gehemmt werden. Der dekorative Sinn verlangte, daß die Fläche möglichst gleichmäßig mit bewegten Gestalten gefüllt wurde. Aber nirgends scheint an den besten der Metopen der enge Raum des Rahmens den Meister zu beengen, und das Ringen vollzieht sich in scheinbar vollkommener Ungezwungenheit. In dieser Vereinigung von Dienst und Freiheit hat das dekorative Relief an den Metopen des Parthenon eine Vollendung erreicht, die

nicht übertroffen werden konnte. Was in dieser Kunstform später noch geschaffen wurde, waren dürftige Leistungen von Epigonen.

Besteht der Metopenfries der Ringhalle aus einer Reihe von Einzelgliedern, so wird dagegen der ionische Fries, den Phidias in das Gebälk der Cella einfügte, von einer einzigen riesenhaften Komposition von mehreren hundert Figuren erfüllt. Sein Thema ist der Festzug, der an den Panathenäen den Peplos der Athena zur Akropolis brachte, und in dem sich der ganze Glanz dieser Periode der größten Macht Athens entfaltete, und zwar ist es nicht das Fest eines bestimmten Jahres und sind es nicht geschichtliche Persönlichkeiten, die hier dargestellt werden, sondern in typischen Gestalten wird gewissermaßen die Idee des Festzuges zur Anschauung gebracht. In der Mitte der Ostfront wird der Peplos übergeben; sitzende Gottheiten und stehende Heroen erwarten den Zug. Attische Jungfrauen eröffnen ihn, der in zwei Reihen an den Längsfronten herannaht. Wir sehen die schönen Opfertiere, Jünglinge mit Gaben, Wagen, von denen in ritterlichem Spiel gerüstete Krieger ab- und wieder aufspringen, und den Stolz Athens, seine Jugend zu Pferde. Der ganze Fries ist ein hohes Lied auf die Herrlichkeit Athens, auf die Züchtigkeit seiner Jungfrauen, die Würde seiner Männer und den Adel seiner Jugend. Wenn wir hier von dem Glanz der perikleischen Zeit reden, so soll von diesem Begriff alle Süßlichkeit und Sentimentalität des Klassizismus ferngehalten und nur die gesunde, blühende Kraft ausgedrückt werden. Der Fries war noch lebensvoller, als er den leuchtenden Schmuck der bunten Farben besaß. Jede einzelne Gestalt ist Teil einer wohlerwogenen Komposition des Ganzen. Phidias hat mit unerhörtem Reichtum der Erfindung jede Figur entworfen und den Fries dann von einer großen Reihe von Gehilfen ausführen lassen. Er hat die Macht gehabt, diese Mitarbeiter so in seinen Bann zu zwingen, daß trotz der unverkennbaren Eigenheiten der verschiedenen ausführenden Hände ein auch stilistisch einheitliches Ganzes entstanden ist.

An eigenhändige Ausführung, wenn auch mit Heranziehung der bedeutendsten Schüler, möchte man am ehesten bei den Giebelfiguren denken. Im Osten war die Geburt Athenas, im Westen ihr Streit mit Poseidon um die Herrschaft über das attische Land dargestellt. Erhalten sind uns nur die seitlichen Gestalten, in denen die gewaltige Erregung der Mittelgruppen ab- und ausklingt. Alle Gebundenheit ist hier überwunden. Souverän beherrscht der Meister die Formen der Natur und macht sie dem, was er ausdrücken will, dienstbar. Es sind wahrhaft göttliche und heroische Gestalten. Machtvoll sind die Frauenfiguren, die teils von den schweren, monumentalen Falten des dorischen Peplos verhüllt werden, teils durch den sprühenden Gischt der Fältchen des ionischen Chitons durchscheinen. Das Großartige und Titanische der Konzeption und Ausführung läßt die Vergleichung mit einem gleich Großen, Michelangelos Decke der Sixtina, zu. Die Parthenongiebel waren das Alterswerk und zugleich das Endziel des Phidias, eine persönliche Tat, der eine Fortsetzung nicht beschieden war.

Die Skulpturen des Parthenon dienten einem Bau, der auch als architektonische Leistung ein Höchstes bedeutete. Die Marmortechnik der Bauten, die in dieser Epoche auf der Akropolis von Athen entstanden, erreichte einen Grad letzter Verfeinerung und Vollkommenheit, der nur an den Originalen empfunden werden kann und weder von der folgenden Antike noch von irgendeiner anderen Periode je wieder erreicht worden ist. In der Tektonik des Parthenon wurde die Harmonie zwischen den Prinzipien des Lastens und Tragens erreicht, in der Kurve des Kapitells, um ein Detail zu nennen, die feinste und äußerste Ökonomie der Kraft. Sie konnte nicht mehr überboten werden, da die geringste Steigerung der Spannung die Kraft tötete. Daher bildet der Parthenon den Höhepunkt, aber auch das Ende der Geschichte des dorischen Tempels. Wohl wurden auch noch später dorische Tempel gebaut, aber Träger der schöpferischen Entwicklung wurden der ionische und später der korinthische Baustil.

Noch eine große Aufgabe erhielt die dorische Architektur auf der Akropolis in den Propyläen. Den Eingang zum Heiligtum monumental zu gestalten, war alte Tradition. In den Propyläen fand diese Idee einen Ausdruck von einer Größe, der dem Namen die bleibende symbolische Bedeutung gegeben hat. Eine tiefe äußere und eine schmale innere Vorhalle lag vor der von fünf Eingängen durchbrochenen Torwand. Daran schlossen sich nach außen Flügelbauten an, die die Idee der Cour d'honneur vorwegnahmen, aber noch steigerten durch die Anpassung an die Gestaltung des Burgfelsens und der ihm vorgelagerten Bastionen. Die Propyläen bilden eine gewaltige Fassade der ganzen Akropolis, im höchsten Sinne repräsentativ und zugleich gastlich den Ankömmling empfangend. Die Römer legten aus späterem Empfinden heraus vor die Propyläen eine mächtige Freitreppe. In griechischer Zeit lag in der Front und zwischen den Flügelbauten die natürliche Gestalt des Terrains, über das ein gewundener Pfad zur Mitte hinaufführte, ein Gegensatz, der die Wirkung der Architektur im griechischen Sinne noch steigerte.

Im Inneren der tiefen Vorhalle standen ionische Säulen. Schon im Westraum des Parthenon waren ionische Säulen inmitten eines dorischen Baues zur Verwendung gelangt, und der Architekt des Parthenon gestaltete in einem späteren Werk, dem Tempel des Apollon in Phigalia, den sehr originellen Innenraum ganz in ionischem Stil. Es ist ein im Grunde sehr merkwürdiger und wohl nur durch die Einfachheit der griechischen Architektur erklärbarer Vorgang der Synthese, daß zwei in verschiedenen Landschaften entstandene Stile jetzt an dem gleichen Bau als Ausdruck verschiedener Aufgaben verwandt werden, der dorische für die ernste Wirkung des Äußeren, der ionische für die intimere Gestaltung des Innenraums. Es ist der Anfang einer Entwicklung, der eine große geschichtliche Wirkung beschieden war.

Zunächst ging man dazu über, in Athen selbst in ionischem Stil zu bauen, allerdings nicht bei monumentalen Bauten, sondern bei den zierlichen Tempeln der Athena Nike und dem sogenannten „Erechtheion" auf der Akropolis. Ihre Ausführung begann um das Jahr 420 in einer Pause des peloponnesischen

Krieges. Es sind Kabinettstücke einer zierlichen und eleganten Architektur, die eine reizvolle Ergänzung zu dem wuchtigen Ernst des Parthenon und der Propyläen bildet. Dieses Eindringen ionischer Architektur steht im Zusammenhange mit einer Welle ionischen Einflusses, die in der Spätzeit und nach dem Tode der großen festländischen Meister herüberkommt und in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts sich mit den einheimischen Traditionen in Athen und im Peloponnes kreuzt.

Wir spüren sie in der Malerei und erleben ihre Macht in der Plastik, und zwar sowohl in der Rundskulptur wie im Relief. Ein ionischer Meister, Paionios, schuf die Nike, die auf einem hohen, dreiseitigen Pfeiler vor dem Zeustempel von Olympia errichtet wurde. Sie schwebt vom Himmel herab, das Gewand preßt sich eng an die Formen des kräftigen Körpers, hinter ihr bläht sich in mächtigem Schwunge der Mantel, den die Hände halten, ein Motiv von größter Kühnheit. Der Stil ist herber, als wir es von der älteren ionischen Kunst gewohnt sind, deren malerische Begabung wir in der Erfassung der Bewegung, deren sinnliches Gefühl wir in dem Durchscheinen der Körperformen durch das Gewand wiedererkennen. In den über das Wasser gleitenden Nereiden, die zwischen den Säulen eines kleinasiatischen Grabbaues standen, sind uns Zeugen des gleichen Stils aus ionischem Kunstgebiet selbst erhalten. Wir erkennen seinen Einfluß auf die attische Kunst in einer oft kopierten Aphrodite und sehen, wie er sich in den Mädchengestalten, die die Nordhalle des Erechtheions tragen, mit attischer Tradition vermischt. Seine Eigentümlichkeiten steigern sich bis zur Manieriertheit in den Balustradenreliefs am Niketempel, und er verbindet sich im Peloponnes auf dem Fries von Phigalia mit einem Temperament von unbändiger Kraft.

Es bleiben vom ionischen Einfluß nicht unberührt zwei Gattungen von Monumenten, die sich in dieser Epoche in Attika besonders bedeutend entwickeln: das Votivrelief und das Grabrelief, wenn in ihnen auch die Tradition des im Parthenonfries geschaffenen attischen Reliefstils überwiegt. Ein wirkliches Meisterwerk voll tiefster religiöser Stimmung ist uns aus der Zeit des Frieses in dem großen eleusinischen Weihrelief erhalten, auf dem Demeter und ihre Tochter die Sendung des Triptolemos inaugurieren, der der Menschheit die Kornähren bringen soll. Aus dem folgenden Jahrzehnt stammen die Reliefs, die Orpheus und Eurydike, Medea und die Peliaden darstellen; sie sind nur in Kopien überliefert und verdanken ihren Ruhm wohl nicht nur ihrem künstlerischen Wert, sondern einem Meisternamen oder einem besonderen historischen Zusammenhange. Die meisterliche Komposition und die Tragik, die ihre ausdrucksvollen Gestalten erfüllt, sind wohl beeinflußt von der in dieser Epoche aufblühenden Tafelmalerei, von der uns nur wenige späte Kopien Zeugnis ablegen. Seit den zwanziger Jahren beginnt dann, anknüpfend an einzelne Vorläufer, die geschlossene Entwicklung des monumentalen Grabreliefs und des meist mit einem kleineren Format sich begnügenden Weihreliefs, die unmittelbar zur Kunst des vierten Jahrhunderts überleitet.

Die Macht der Tradition ließ auch im vierten Jahrhundert die Kunstschulen in Athen, im Peloponnes und in Ionien ihren an Land und Volkstum gebundenen Stil erhalten. Aber nicht diese Schulen geben dem Jahrhundert ihr Gepräge, sondern die Persönlichkeiten dreier großer Meister, die aus ihrem Zusammenhange herauswuchsen und den Grundstimmungen des vierten Jahrhunderts einen allgemeinen Ausdruck gaben. Es waren der Athener Praxiteles, der Parier Skopas und der Sikyonier Lysippos. Die beiden ersten werden ungefähr gleichaltrig gewesen sein, der Höhepunkt ihrer Tätigkeit, die sich etwa von 370 bis 330 erstreckt haben mag, fällt in die Mitte des Jahrhunderts, während Lysipp um zwanzig Jahre jünger gewesen ist. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts wirken die Schulen und Richtungen des Praxiteles und Skopas neben dem alternden Lysipp und seinen Schülern nach. Das gewaltige historische Ereignis des Siegeszuges Alexanders des Großen, durch das dem Griechentum eine neue Welt geschaffen wurde, blieb zunächst auf die Entwicklung der Kunst von verhältnismäßig geringer Bedeutung, und man tut unrecht, wenn man das Bild der Kunst des vierten Jahrhunderts nach rein geschichtlichen Gesichtspunkten zerschneidet. Gewiß weist die Kunst Lysipps schon stärker als die der beiden älteren Meister in die Zukunft hin, aber sie bildet doch mit ihr zusammen eine Einheit, in der eben der Geist des vierten Jahrhunderts sich manifestiert. Die Blütezeit der drei großen Meister bildet den Höhepunkt dieses Stils. Ihm folgt eine Periode des Nachklingens, der Zersetzung und Ermüdung, und es geht ihr eine Zeit des Übergangs voran. So haben wir es auch hier mit einem Aufsteigen und einem Sinken zu tun, und wir erinnern uns eines von einem großen Kunsthistoriker gebrauchten Bildes, der den Lauf der Dichtung und der Bildkunst einer jener griechischen Akanthusranken verglich, die sich aufbäumt, einen Zweig entsendet, der, in sich gewunden, inmitten eine herrliche Blüte birgt, darauf zu Boden sinkt, um sich wieder zu erheben und das prächtige Wellenspiel immer von neuem zu beginnen.

Die Zeit des Übergangs in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts ist eine Phase der suchenden Unruhe. In Meistern wie Timotheos, dessen Leda mit dem Schwan uns in Kopien erhalten ist, lebt der ionische Stil, der die letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts beherrschte, fort. Das attische Relief setzt die Tradition, die wieder an die Kunst des Parthenonfrieses angeknüpft hatte, fort, und Kephisodot, der Vater des Praxiteles, verbindet in seiner Statue der Friedensgöttin Eirene die Würde von Vorbildern des fünften Jahrhunderts mit dem weicheren Rhythmus seiner eigenen Zeit. An Erzstatuen von Siegern und Heroen sehen wir in die ernsten, schweren Proportionen lebendigere Einzelformen und Grazie der Bewegung eindringen.

Praxiteles und Skopas waren Marmorbildhauer. Eine uns zunächst vielleicht befremdende, aber gewiß nicht primitive, sondern den Kern der Sache treffende griechische Ästhetik unterschied ferner Bildhauer, die vorzugsweise Götterbilder

schufen, von solchen, deren Lieblingsthema die Gestalt des sterblichen Siegers in den gymnastischen Spielen war. Zu den ersteren gehörten Skopas und Praxiteles, zu den anderen Lysipp. Es ist kein Zufall, daß gerade in der Kunst des vierten Jahrhunderts die vollkommensten Götterbilder in der berückenden sinnlichen Schönheit des griechischen Marmors entstanden, während das festere und irdischere Material der Bronze der Darstellung des Ideals der menschlichen Jugend diente. Skopas und Praxiteles stehen sich in dieser Beziehung brüderlich nahe, wenn auch der Stimmungsgehalt, der ihre Werke erfüllt, verschieden ist.

Schmerzlicher noch als bei der Kunst des fünften Jahrhunderts trifft uns bei den großen Meistern des vierten Jahrhunderts der Verlust der Originale, da die religiösen und sittlichen Eigenschaften jener Kunst eher aus Kopien zu erfassen sind als die sinnliche Schönheit der jüngeren klassischen Periode. Nur ein einziges, vollkommen gesichertes eigenhändiges Werk des Praxiteles ist uns in dem Hermes von Olympia erhalten, und man muß diesen eigentlich gesehen haben, um die Kunst des vierten Jahrhunderts ganz zu verstehen und den erkältenden Eindruck loszuwerden, den die verbreiteten Nachbildungen erwecken.

Der Hermes war keine Kultstatue, sondern ein Votivbild, aber was von ihm gilt, trifft auch auf die Kultstatuen zu. Verschwunden ist der in unserem Sinne religiöse Gehalt der Werke des fünften Jahrhunderts. Während die Madonna mit dem Kinde in der neueren Kunst sich immer bewußt bleibt, daß sie Gegenstand der Verehrung ist, scheint hier jede kultliche Rücksicht, die der Haltung einen Zwang auferlegt, aufgegeben. Wir spüren nichts von strenger Feierlichkeit oder zeremoniöser Repräsentation, sondern ein von allen jenseitigen Vorstellungen losgelöstes Dasein in Freiheit und Schönheit. Es ist die Göttlichkeit von Hyperions Hymnus:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.
Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Diese Göttlichkeit wird dargestellt durch vollkommenes Menschentum. Man hat dem vierten Jahrhundert den Vorwurf gemacht, daß der religiöse Charakter des Gottesbildes verlorengeht und durch den rein ästhetischen ersetzt wird. Das ist insofern richtig, als die Steigerung, die die Gestalt durch Haltung und Symbole in kultlichem Sinne erfährt, verlorengeht. Zweifellos sind die Kultbilder des vierten Jahrhunderts in unserem, im christlichen Sinne, der an der Nacktheit von Michelangelos Christus mit Recht Anstoß nimmt, irreligiös, und auch dem kultlichen Bedürfnis des fünften Jahrhunderts würden sie nicht genügt haben. Aber es fragt sich, ob die völlige Überwindung der Antinomie zwischen der menschlichen Erscheinung und der göttlichen Bedeutung nur für die griechische Kunst und nicht auch für die griechische Gottesidee eine im höchsten Maße griechische Lösung bedeutet. Gewiß ist es allerdings auch, daß die ästhetische Betrachtung des Kultbildes und der Votivstatue in dieser Epoche eine steigende Bedeutung gewann.

Wir hatten ein wesentliches Kennzeichen des Klassischen in dem Verhältnis zwischen Kunstform und Wirklichkeit gefunden. Die Kunst des vierten Jahrhunderts erreicht hier ein letztes Ziel. Während die Werke der älteren klassischen Kunst eine Gebundenheit der Haltung mit einer Vereinfachung und Klärung der Formen verbanden, herrscht jetzt vollkommenste Natürlichkeit. Die Gestalten halten sich mit jener dem Griechen angeborenen, aber auch durch die tägliche Übung des nackten Körpers gepflegten Fähigkeit, den Körper und seine Glieder schön und ausdrucksvoll zu bewegen. Sie sind von einer beglückenden Freiheit von Unsicherheit, Ungeschick, äußeren und inneren Hemmungen erfüllt. Diese Beherrschtheit zusammen mit Haltung und Ausdruck des Kopfes ergibt den Eindruck des Seelischen und Geistigen. Wir sehen nicht nur schöne Körper, sondern Götter und Menschen.

Ein letzter Rest des Älteren ist am Hermes noch in der Flächigkeit der vier Hauptansichten erhalten. Aber in der Bildung der Formen selbst ist die strenge Gliederung und Teilung verschwunden, rund und weich gleiten die Formen ineinander über. Kein hartes, sprödes Material tritt hier selbständig der Natur gegenüber, sondern der das Licht einsaugende Marmor scheint warm und belebt wie der natürliche Körper. Mit der gleichen Meisterschaft ist das Stoffliche des Gewandes wiedergegeben, das scheinbar zufällig über dem Stamm hängt und doch bis in das kleinste Detail hinein ein wohlerwogenes Glied der Komposition der Gruppe ist. Selbst die Stütze, die Körper und Stamm verbindet, ist in die Ponderation des Ganzen als ein nicht herauszulösender Bestandteil einbezogen. Und doch fehlt zum vollständigen Eindruck bis auf wenige Spuren die Eigenschaft, die dem Griechen für ein lebendiges Marmorwerk unentbehrlich war, die Farbigkeit. Wir wissen, daß Praxiteles für die Bemalung seiner Statuen einen der größten Maler seiner Zeit, Nikias, heranzog. Rötlich waren Haare, Augenbrauen, Pupillen, Mund und das Lederwerk der Sandalen an den wundervoll geformten Füßen, und in satten, reinen Farben leuchtete der Mantel. Dem Marmor war durch eine besondere Behandlung ein einheitlicher, warmer

Ton gegeben. Diese Bemalung war nicht naturalistisch, sondern bewahrte bis in späte Zeiten das Prinzip der Zusammenstellung an sich schöner und harmonisierender Farben.

Die größten Triumphe feierte die Fähigkeit, die sinnliche Schönheit des Körperlichen nachzuempfinden und zu gestalten, in den Statuen der nackten Aphrodite, die Praxiteles und nach ihm Zeitgenossen und Schüler in immer neuen Variationen schufen. Die Göttin rüstet sich zum Bade, steigt aus ihm empor oder legt ihren Schmuck wieder an. Die verschiedenen Motive ließen alle Schönheiten der Haltung, des Rhythmus und der Einzelformen des weiblichen Körpers entfalten. Keiner hat sie so fein nachempfunden wie Auguste Rodin. Wir können heute nur ahnen, wie köstlich und bezaubernd diese Formen waren, deren Originale uns verloren sind. Gerade bei dieser höchsten Marmorkunst beruhte die wesentliche Schönheit auf der Meißelführung des Meisters, und Kopien geben uns nur kalte Formen, die erst die Phantasie wieder mit Leben erfüllen muß. Eine Vorstellung davon, wie die Künstler in der Schönheit des edlen, lebensvollen Materials schwelgten, geben uns die zarten, verschwimmenden Formen weiblicher Köpfe, in denen uns Originale aus dem Kreise oder der Schule des Praxiteles erhalten sind.

Aber dieser Genuß der körperlichen Erscheinung bedeutete keine Profanierung und entgöttlichte weder Götter noch Göttinnen. Aphrodite, die Göttin der Schönheit, ist in den nackten Frauengestalten dargestellt. Betrachten wir nicht nur Einzelheiten, nicht nur Torsen und Fragmente, so sehen wir, daß der Rhythmus der Gestalt, Bewegung und Ausdruck des Kopfes auch hier den Eindruck einer geistigen Haltung erzeugen, und zwar im Sinne von Vornehmheit und Reinheit. Das ist nicht nur der Fall, wenn die Göttin, wie in der Mediceischen Aphrodite, ihre Blöße zu verdecken sucht, sondern auch, wenn sie, scheinbar ungesehen und unbekümmert wie die einer anderen Kunstschule entstammende Aphrodite von Kyrene, ihre Haare ausdrückt oder ein Band in sie flicht. Man würde ihr den Vorwurf des Hetärenhaften schwerlich, wie es geschehen ist, machen, wenn der Kopf und die Handlung der Arme erhalten wären.

Vor allem anderen aber schützt die griechische Skulptur auch in dem Zeitpunkt der Erreichung größter Naturnähe vor unkünstlerischem Naturalismus eine Eigenschaft, die zum innersten Wesen der griechischen Kunst gehört. Niemals spüren wir an einem griechischen Werk die Kopie der zufälligen Züge eines Modells, wie es fast bei jedem Werk der neueren Kunst der Fall ist. Jede griechische Gestalt, sei es Gott, sei es Heros, sei es Mensch, stellt einen Typus dar, eine allgemeingültige Form und nicht die zufällige Sonderbildung einer bestimmten, einmaligen Person. In populärer Form hat die griechische Erzählung von der Entstehung der Helena des Malers Zeuxis diesen typischen Charakter des griechischen Bildwerks erklärt. Die Bürgerschaft von Kroton ließ ihn ein Modell aus den Jungfrauen der Stadt auswählen. Er suchte die fünf schönsten heraus, weil er glaubte, die Anmut, die er suchte, nicht in einem einzigen Körper vereinigt zu finden; seine Kunst stellte die vollkommene Schönheit

aus der Zusammensetzung von Teilen der verschiedenen Modelle her. So einfach und grob konnte der griechische Meister nicht verfahren; ihm schwebte die letzte Gestaltung durch die Kunst vor, in die sein neues Werk auf Grund zahlloser Beobachtungen der Natur andere Züge hineintrug, ohne die innere Einheit und die Harmonie der Teile untereinander und im Verhältnis zum Ganzen zu zerstören. Die griechische Kunst ahmt nicht die unvollkommenen Formen bestimmter Individuen nach, sondern gibt der Idee des Menschen Gestalt. In der klassischen Kunst des vierten Jahrhunderts erreicht sie die höchste Stufe, auf der die Verwirklichung der Idee nicht mehr im Gegensatz zur Natur steht, sondern mit ihr insofern übereinstimmt, als die Kunst Gestalten bildet, die in der Natur entstehen könnten, wenn es auch in solcher Vollkommenheit kaum je der Fall ist.

Diese Idealität hat, abgesehen von gewissen Erscheinungen der römischen Kunst, die ganze Antike beherrscht. Erst seit der Gotik ist eine neue Vorstellung der Naturtreue aufgekommen, die an die Stelle der Norm das einmal Beobachtete und individuell Charakteristische setzt. Werke der Gotik, der neueren und der neuesten Kunst lassen uns immer etwas Persönliches, Modellhaftes empfinden. Daher bedeutet das normhafte Wesen der griechischen Kunst für den modernen Menschen auch eine gewisse Schranke, die er erst überwinden muß. Sie läßt bei vielen den Eindruck abstrakter Kühle entstehen, der noch gesteigert wird durch die Härte der Kopien und den Verlust der Farbe. Wer der Antike wirklich nahekommen will, muß griechische Originale betrachten.

Auf der Basis eines Kultbildes waren nach dem Entwurf und unter den Augen des Meisters von einem Schüler des Praxiteles im Relief die Musen als Zuhörerinnen des musikalischen Wettkampfes zwischen Apollon und Marsyas dargestellt. Der Meister, der über der Schönheit des nackten Körpers den Reiz der Gewandung nicht vergaß, hat in dieser Gruppe der Musen und in einer Reihe von rundplastischen Frauengestalten in vielen Variationen das Duett von Körper und Gewand komponiert. Die führende Stimme hat der Körper, während das Gewand eine mehr begleitende Aufgabe hat. Diese Gestalten haben nichts Heroisches oder Feierliches. Vielmehr streben die Zeit, der Künstler und die Tracht des wirklichen Lebens danach, durch das Gewand das Ideal fraulicher Anmut und mädchenhafter Grazie zum Ausdruck zu bringen. Klar und harmonisch wie die Haltung der Figuren ist auch Anlage und Führung des Gewandes. Die Nachwirkung dieser Gestalten ist außerordentlich stark gewesen; bis zum Ende der Antike hat man sie immer wieder kopiert. Eine besonders reizvolle, unmittelbare Nachfolge fanden sie in der Kleinkunst der Terrakotten, von der in den Tonfiguren von Tanagra, aber auch aus Kleinasien eine Fülle von entzückenden, wohlerhaltenen und noch im Schmuck der Farben leuchtenden kleinen Kunstwerken erhalten ist, vergleichbar den feinsten Erzeugnissen der Blütezeit des europäischen Porzellans. Ihrem kleinen Formate entsprechend entwickelten sie die Anmut ihrer monumentalen Vorlagen noch mehr in der Richtung des Zierlichen und Eleganten.

Praxiteles suchte die Schönheit in der heiteren Anmut der göttlichen und heroischen Gestalten, die das Thema seines Werkes waren. So hat er Apoll und Artemis, Dionysos und die Satyrn, Aphrodite und Eros mit Vorliebe gebildet. Sicherlich war nicht er es allein, der dieses Ziel erstrebte, sondern er war nur der glänzendste Vertreter einer führenden Strömung der Kunst des vierten Jahrhunderts. Ähnlich steht es mit Skopas, in dessen Werken eine andere Stimmung lebt. Sein Herakles hält in der Schwere der Proportionen und der klaren Gliederung stärker als der Hermes des Praxiteles die Tradition des fünften Jahrhunderts fest. Was aber neu hinzukommt, ist ein Ausdruck der Trauer, der nicht durch die Haltung des Kopfes erzeugt ist, sondern durch den schmerzlichen, in die Höhe gewandten Blick der tiefliegenden Augen. Noch stärker ist der tragische Gehalt am Kopfe einer Statue des Meleager und vor allem an den Köpfen zweier Giebelgruppen des Tempels von Tegea, die, wenn nicht eigenhändig, so doch unter unmittelbarem Einfluß des Meisters gearbeitet sind. Es ist gegenüber der Kunst des fünften Jahrhunderts eine bedeutende Veränderung, daß der Ausdruck auch in die Züge des Antlitzes eindringt. Sie ermöglichte es schon den Alten und erlaubt es uns, ein solches Antlitz ohne den Körper abzubilden, ohne ihm seine Bedeutung zu nehmen.

Es ist eine tiefe, aber milde Trauer, die in diesen Köpfen liegt, kein wilder Schmerz oder theatralisches Pathos. Dieses Maßhalten ist bezeichnend für die Kunst des vierten Jahrhunderts. Wir empfinden es selbst an der leidenschaftlichsten Gestalt des Skopas, einer rasenden Bacchantin, von der ein Nachklang in einer Dresdener Statuette erhalten ist. Trotz der Gewaltsamkeit der Bewegung besteht eine gewisse beruhigende Harmonie und Ordnung in der Faltengebung des Gewandes. Ihr verwandt sind die Gestalten der Amazonen auf den dem Skopas zugeschriebenen Platten eines Frieses vom Mausoleum zu Halikarnaß. Den Einfluß seiner Kunst oder der ganzen Richtung, die er vertritt, spüren wir an einem Säulenrelief von dem nach dem herostratischen Brande wieder aufgebauten Tempel der Artemis zu Ephesos und an manchen, von tiefer Trauer erfüllten attischen Grabreliefs.

Wenn in den Gestalten des Skopas und Praxiteles noch ein letzter Rest von Schwere und Gebundenheit vorhanden war, so ist die vollkommenste Freiheit in dem Apoxyomenos des Lysipp erreicht. In einem für Siegerstatuen seit dem fünften Jahrhundert traditionellen Motiv befreit sich der Jüngling nach den Übungen in der Palaestra von Staub und Öl. Das Original war aus Bronze und entbehrte der störenden Stützen. Keine Blockform, keine Zusammengesetztheit aus verschiedenen Ansichten beengt mehr die freie Handlung. Dieses Werk bedeutet die völlige Harmonie von Idee und Natürlichkeit. Es fehlt ihr ferner jeder Ausdruck religiöser Gebundenheit, aber auch jede Anmaßung späterer Athletenbilder. Wenn ältere Gestalten des gleichen Motivs ganz in der Handlung aufgehen, so liegt darin ein ehrfürchtiger Ernst, der noch von der Weihe des Festspiels erfüllt ist. Hier geht der Blick des edlen Kopfes freimütig in die Ferne. Der Körper ist sehr schlank, von einer federnden Elastizität und

Beweglichkeit erfüllt. Es ist ein rein menschliches Dasein geschildert, ohne eine bestimmte religiöse, sittliche oder poetische Beziehung, aber doch nicht nur körperliche Form, sondern geadelt und durchgeistigt durch die autonome Freiheit, die in der ganzen Gestalt zum Ausdruck kommt. Als Befreier hat Lysipp selbst gewirkt; er war ungeheuer produktiv und hinterließ eine Schule, die in die folgende Epoche hinüberführte.

Lysipp hat auch Porträts gemacht; Alexander der Große hat sich wiederholt von ihm porträtieren lassen, und wir können vermuten, daß unter den nur durch Kopien überlieferten Alexanderköpfen auch Lysipps Gestaltungen nachleben. Aber wir vermögen das Menschentum Alexanders in den Porträts nicht zu erfassen; seine Züge werden in den Händen der Künstler sofort zu denen eines Gottes oder Heros. Das ist nicht nur in der überwältigenden Wirkung Alexanders begründet, sondern in der Entwicklung des Porträts in der griechischen Kunst überhaupt. Die eingeborene Neigung zum Normhaften widerstrebt auf das stärkste dem individuellen Porträt. Während dieses in anderen Epochen bei anderen Völkern gleichzeitig mit dem Entstehen der monumentalen Kunst oder in sehr frühen Stadien derselben auftritt, beginnt es sich bei den Griechen erst um die Mitte und in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zu entwickeln. Vorher beschränkt sich das Porträt, das tatsächlich seit dem fünften Jahrhundert für Ehrenstatuen verwandt wurde, auf leichte Abwandlungen des Typus, und das Persönliche kam vor allem durch äußere Besonderheiten, wie Eigentümlichkeiten der Haltung oder der Barttracht, zum Ausdruck. Auch noch im Verlauf des vierten Jahrhunderts bleibt die individuelle Charakterisierung äußerst zurückhaltend. Ein Porträt wie der wundervolle Sophokles im lateranensischen Museum ist eine reine Idealschöpfung, und erst in dem Bildnis des Aristoteles tritt uns eine Persönlichkeit entgegen. Aber auch hier und in der Folgezeit strebt das griechische Porträt über zufällige Einzelzüge hinaus stets zum Typischen.

Die gleiche Abwehr wie gegen das Porträt zeigt die griechische Kunst gegen die Darstellung des individuellen geschichtlichen Ereignisses. Die große dekorative Skulptur beschäftigt sich mit typischen Bildern mythologischer Kämpfe. Das gleiche galt von der großen Malerei; wenn sie gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts die Schlacht von Marathon darstellte, so war diese schon zu einem mythischen Ereignis geworden. Auch die demokratische Gesinnung der klassischen Jahrhunderte war der Verewigung persönlichen Heldentums durch die Kunst nicht günstig. Die gewaltigen Taten Alexanders und die repräsentativen Bedürfnisse seines Hofes und der Diadochenhöfe verlangten aber nach Darstellung. Ein großartiges Zeugnis dafür bietet uns das Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji, das das Zusammentreffen von Alexander und Dareios zum Gegenstande hat und wahrscheinlich auf ein Gemälde aus dem letzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts zurückgeht. Ob je beide Herrscher in dieser Form zusammengestoßen sind, ist fraglich. Aber dem Maler liegt nichts an historischer Treue und chronistischer Ausmalung im einzelnen, auch nichts an dem

Lokalkolorit der Landschaft. Nur Menschen sind dargestellt. In dieser Begrenzung, in der Ablehnung alles Zufälligen und Nebensächlichen liegt aber zugleich die eigenartige Größe des Bildes. Es ist gewissermaßen die Idee des Kampfes zwischen Alexander und Dareios, zwischen Europa und Asien in anschauliche Form gebracht. Unwiderstehlich dringt von links Alexander vor; die Edelsten der Perser werfen sich ihm entgegen. Der Wagenlenker des Großkönigs peitscht die Pferde zur Flucht; mit einer großen tragischen Geste beklagt Dareios den Tod seines Getreuen. Die aktive Kraft Alexanders, die asiatische Passivität des Perserkönigs konnten nicht eindrucksvoller geschildert werden. Zugleich äußert sich in der Würde und Tragik, die der Gestalt des Dareios verliehen ist, die ganze Humanität des Griechentums.

Die Größe des Gehalts des Alexandermosaiks verdankt die Malerei dem geschichtlichen Ereignis. Die vorangehende Malerei des vierten Jahrhunderts war auf mildere Töne eingestellt. Leider geben uns die dürftigen Nachbildungen auf pompejanischen Wänden nur eine ungefähre Vorstellung von der Komposition, nicht aber von der Meisterschaft der Zeichnung und Farbengebung und der Abgewogenheit in der Verteilung der Gestalten auf der Fläche, die wir uns in der Qualität der allergrößten Meister der Malerei vorstellen müssen. Vor dem Bilde des Argos, der Io bewacht, oder der Bestrafung des Eros finden wir uns an die Kunst des Praxiteles erinnert, mit dessen Freund Nikias wir die Originale dieser Bilder in Verbindung bringen können, vor dem edlen Zorn Achills bei der Entführung der Briseis an die Kunst des Skopas. Besäßen wir die Originale, so würden sie uns durch ihre Komposition und Koloristik wahrscheinlich fremdartiger erscheinen als die griechische Skulptur. Wie die Architektur, so war auch die Malerei von dem plastischen Grundempfinden der Griechen beherrscht. Sie beschäftigte sich nicht mit der Darstellung des Raumes an sich und daher auch nicht mit der Landschaft und ihren Stimmungen. Nur die menschlichen Gestalten waren ihre Objekte, und der Raum reichte nur so weit in die Tiefe, als ihn die Figuren einnahmen. Einzelne landschaftliche Elemente konnten wie Versatzstücke zwischen oder neben den Figuren angebracht werden. Von archaischer Einfachheit war vielfach noch die Farbenwahl. Diesen Begrenzungen standen Feinheiten der Komposition, der Zeichnung und der Zusammenstimmung gegenüber, von denen wir uns kaum eine Vorstellung machen können.

Mit den Richtungen und Stimmungen der Plastik des vierten Jahrhunderts läßt sich die Architektur schwer vergleichen. Wir können feststellen, daß ihr der erhabene Ernst des fünften Jahrhunderts fehlt. Sie strebt nach reicherer und gefälligerer Form. Ein Symbol kann die Entwicklung des korinthischen Stils sein, die sich am Rundbau zu vollziehen scheint. Es handelt sich eigentlich nur um eine neue Kapitellform, die nicht allmählich erwächst, sondern die einmalige bewußte Schöpfung eines genialen Künstlers ist. Uns tritt sie zum ersten Male an einer Mittelsäule im Inneren des Tempels von Phigalia entgegen, im Zusammenhange ionischer Formen, mit deren Säulen und Gebälk sie sich

verbindet. Im vierten Jahrhundert wird eine korinthische Säulenordnung im Inneren von Rundbauten verwendet; ein wirkliches Meisterwerk ist uns in einem Kapitell der Tholos von Epidauros, eines der reichsten und vollkommensten Bauten des vierten Jahrhunderts, erhalten. Dann dringt an dem zierlichen Monument des Lysikrates der korinthische Stil auch in die Außenarchitektur ein. So gewinnt langsam, Schritt für Schritt, eine Kunstform Boden, die später durch Vermittlung des Hellenismus in der römischen Kunst, in der Renaissance und im Barock eine herrschende Rolle gespielt hat.

Neue Aufgaben, der Bau von Theatern, Hallen, Gymnasien, wurden der Architektur gestellt. Ein Werk, in dem sich wie in einem Brennpunkt die Kunst um die Mitte des Jahrhunderts konzentrierte, war das gewaltige Grabmal, das dem persischen Satrapen Mausolos von seiner Witwe errichtet wurde. Es war eine orientalische, schon im fünften Jahrhundert in Kleinasien aufgenommene Idee, einen Grabtempel auf einen gewaltigen Unterbau zu türmen. Die ersten Meister wurden für seinen plastischen Schmuck herangezogen. In den Platten des Frieses, an dem Skopas beteiligt war, erkennen wir ein gesteigertes Streben nach einer gleichmäßigen ornamentalen Bewegung. Die Wirkungen der Grabbauten und ihres Schmuckes spüren wir in den monumentalen Sarkophagen, die ebenfalls in Fortführung der Tradition des fünften Jahrhunderts in Kleinasien entstanden.

Griechische Religion und griechischer Mythos sind uns trotz der Vertrautheit der Namen im Grunde fremd, und es ist nicht leicht, uns in sie hineinzufinden. Näher als vor den Bildern der Götter und Heroen kommen wir der Seele des vierten Jahrhunderts vor dem klaren, schlichten und innigen Menschentum der attischen Grabreliefs, obwohl es nicht Werke höchsten künstlerischen Ranges sind. Menschliches Dasein und die Zusammengehörigkeit von Gatten, von Eltern und Kindern wird hier ohne irgendwelche Einbeziehung von Kult oder Symbolik geschildert. Mit bewunderungswürdiger Sicherheit hat dies Goethe empfunden, als er in Verona die ersten attischen Grabreliefs sah, und ihr Wesen erkannt, obwohl es verhältnismäßig schlechte und späte Stücke waren: „Die Grabmäler sind herzlich und rührend und stellen immer das Leben her. Da ist ein Mann, der neben seiner Frau aus einer Nische wie zu einem Fenster heraussieht. Da stehen Vater und Mutter, den Sohn in der Mitte, einander mit unaussprechlicher Natürlichkeit anblickend. Hier reicht sich ein Paar die Hände ... Mir war die unmittelbare Gegenwart dieser Steine höchst rührend. Von späterer Kunst sind sie, aber einfach, natürlich und allgemein ansprechend. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der eine fröhliche Auferstehung erwartet. Der Künstler hat mit mehr oder weniger Geschick nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände, schauen nicht in den Himmel, sondern sie sind hienieden, was sie waren und was sie sind. Sie stehen beisammen, nehmen Anteil aneinander, lieben sich."

H E L L E N I S M U S

Die Epoche des Hellenismus bedeutet für die griechische Kunst eine ungeheure quantitative Steigerung der Leistung. Griechenland, bisher ihr Hauptschauplatz, wurde eine kleine Provinz des Riesengebietes, das die ganzen Länder des östlichen Mittelmeergebietes umfaßte. Glänzende Metropolen, die Residenzen der Ptolemäer in Ägypten, der Seleukiden in Syrien, später der pergamenischen Herrscher und anderer Fürsten überstrahlten Athen, das die stille Flamme klassischer Tradition hütete. Die Kunst stellte sich in den Dienst der Höfe, die ihr große Aufgaben zu stellen wußten. Sie verherrlichte Person und Taten der Könige und schmückte ihre prunkvollen Paläste. Von den Fürstenhöfen ausgehend dringt das Bedürfnis nach Luxus und Vornehmheit auch in die Häuser des reichen Bürgertums. Werden hier neue Aufgaben profaner Art gestellt, so übernehmen die Herrscher auch die Pflichten der Errichtung von Tempeln und der Weihung von Kultbildern. Große öffentliche Bauten werden von ihnen gestiftet. Eine ungeheure Zahl von Städten wird neugeschaffen. Aber nicht nur die Zahl der Denkmäler aller Art wächst, sondern auch ihre Maße steigern sich. Es ist ein grandioses Zeugnis für die Vitalität der griechischen Kunst, daß sie dieser Aufgabe der Hellenisierung ganzer gewaltiger Länder und der Erfüllung neuer Lebensbedürfnisse Herr geworden ist, ohne einen Bruch ihrer Entwicklung dadurch zu erleiden.

Auch der Zusammenstoß mit den alten Kulturen Ägyptens und Mesopotamiens hat ihr Wesen nicht zu ändern vermocht. Die Griechen haben die Kunst jener Länder nicht vernichtet. Alexander der Große begann eine Wiederherstellung des babylonischen Turms, und in Ägypten können wir sehen, wie die ägyptische Kunst, vor allem die Architektur, auch von den neuen Herrschern gepflegt wurde. Gegenseitige Beeinflussungen waren nicht ausgeschlossen, aber eine organische Verbindung war zwischen Künsten zweier so verschiedener Stufen, wie der klassischen der Griechen und der archaischen Ägyptens, ausgeschlossen, und so kamen in der Regel nur unnatürliche Zwitterbildungen zustande und auch diese nur in Kunstgattungen niederen Ranges oder bei schlechten provinziellen Erzeugnissen. In den höheren Formen stand Einheimisches und Griechisches nebeneinander wie heute im fernen Osten das Europäische neben dem Chinesischen und Japanischen. Die Griechen aber waren die Herren des Landes, und wo einmal eine Beeinflussung erfolgte, war eher die einheimische Kunst der empfangende Teil. Daher blieb die Entwicklung der griechischen Kunst in den neuen Ländern eine griechische, und nur bei gewissen Baugedanken oder Darstellungsideen fragt es sich, ob nicht orientalische Anregungen

von Einfluß gewesen sind. Natürlich war der Verlauf in den verschiedenen Gebieten nicht gleich; es bildeten sich landschaftliche Eigenarten, begründet in der Besonderheit der Bevölkerung oder auf der Persönlichkeit großer Herrscher oder dem Wirken bedeutender Künstler und ihrer Schulen. So wurde Griechenland und besonders Athen die Stätte des Klassizismus, während die alexandrinische Kunst als eine Fortsetzung der attischen des vierten Jahrhunderts erscheint, und auch in Kleinasien lebten die Traditionen der vorangehenden Jahrhunderte weiter. Die Blüte der pergamenischen Kunst wurde bewußt von den kunstsinnigen Attaliden gezogen und gepflegt; ihren großen Meistern verdankt die Insel Rhodos ihren Namen in der Kunstgeschichte. Die in den alten griechischen Kolonialgebieten des Westens, in Sizilien und Unteritalien, blühende Kultur war reich, eigenartig, aber doch provinziell und nicht von gleicher Höhe wie in den östlichen Gebieten.

Man darf sich aber die Unterschiede der verschiedenen Schulen nicht als so groß vorstellen wie etwa in der neueren Zeit zwischen der Kunst verschiedener Länder. Waren doch in dem ganzen großen Gebiet Griechen Träger der Kultur und der Kunst; Sprache und Literatur, dazu die Freizügigkeit der Künstler schufen eine Einheitlichkeit, wie sie kaum je sonst in einem räumlich so ausgedehnten Gebiet der Mittelmeerländer bestanden hat. So können wir annehmen, daß sie alle einer allgemeinen Entwicklungstendenz teilhaftig geworden sind. Man hat eine solche mit der Reihenfolge von Barock, Rokoko und Klassizismus umschreiben wollen. Es ist richtig, daß die hellenistische Kunst charakteristische Züge aufweist, die diesen drei Richtungen der neueren Kunst entsprechen, aber eine wirkliche Wiederholung gibt es im geschichtlichen Leben nicht, und die hellenistische Kunst ging daher in der Richtung des Barock und Rokoko nur so weit, wie es mit ihrem griechischen Wesen vereinbar war, das dieser Entwicklung eine Schranke setzte. Das erste halbe Jahrhundert scheint eine Zeit des Tastens nach neuen Gestaltungen gewesen zu sein. Dann folgt eine Periode, deren leidenschaftliche und pomphafte Kunst am ehesten dem Barock vergleichbar ist. Sie wird von einer sehr beweglichen, ungebundenen Richtung abgelöst, deren Streben nach Eleganz und Zierlichkeit, nach dem Reiz des Kleinen auch im Gegenständlichen, dem Rokoko verwandt ist. Endlich endet die rein griechische Entwicklung im Klassizismus. Aber diese Richtungen lassen sich nicht so klar, wie in der neueren Kunst, voneinander loslösen. Barockes und Klassizistisches finden wir nebeneinander in den verschiedenen Jahrhunderten und sehen es Verbindungen miteinander eingehen. Weder eine landschaftliche Gliederung noch eine Stufenfolge ergibt mit unserem lückenhaften Material ein geschlossenes Bild, so daß eine Vorstellung von dem, was die Kunst des Hellenismus bedeutet, zur Zeit eher zu gewinnen ist, wenn wir ihre Stimmungen und ihren Gehalt betrachten.

Gesteigert ist das Interesse am Porträt, und zwar nicht nur an dem des Herrschers. Wenn wir eine Gestalt wie die des Demosthenes mit der des Sophokles vergleichen, so sehen wir einen starken Unterschied. Ein unmittelbares

Gefühl könnte darin nur die Verschiedenheit der beiden Persönlichkeiten empfinden, wie sie eine gleiche Kunst oder gar derselbe Künstler hätte gestalten können. Eine historische Betrachtung aber lehrt, daß das Porträt des Demosthenes im vierten Jahrhundert kaum möglich gewesen wäre. Die Gestalt erweckt den Eindruck des Problematischen, des mit Hemmungen Kämpfenden, und erreicht dies durch die Eckigkeit der ganzen Haltung des mageren Körpers und durch den Ausdruck der im Original ineinander verkrampften Hände. An die Stelle des Schönen und Harmonischen ist das Charakteristische und die Dissonanz getreten. Dabei sind diese Eigenschaften an dieser im Jahre 280 entstandenen Statue noch mit einer geradezu klassischen Zurückhaltung erfüllt, während die spätere Entwicklung sie bisweilen bis zur Karikatur steigert. Sie ist 42 Jahre nach dem Tode des Demosthenes entstanden und gibt daher weniger seine zufälligen Züge als ein Idealbild seiner Persönlichkeit. In anderen Porträtköpfen, z. B. an dem oft wiederholten Bildnis des sogenannten Seneca, in dem vielmehr das Idealporträt eines greisen Dichters der klassischen oder vorklassischen Periode zu erkennen ist, geht das Streben nach Charakterisierung noch weiter. Man entdeckt den Reiz des Häßlichen. Dabei halten auch diese Porträts nicht etwa die zufälligen Züge, die ein bestimmter Mensch zu einer gegebenen Zeit hatte, fest, sondern bilden einen typischen Charakter. In den Herrscherporträts überwiegt, so überraschende Charakterköpfe wir darunter besitzen, doch das Streben nach Idealisierung in der Richtung des Schönen. In der jugendlichen Gestalt eines Königs, der in heroischer Nacktheit dargestellt ist, wird durch die starke und impulsive, von allem Zwang gelöste Haltung der Eindruck des Grandiosen erzeugt.

Ein großer Teil der bildenden Kunst des Hellenismus ist der Darstellung des großen Pathos gewidmet. Er umfaßt in weitestem Sinne die Leidenschaft in ihren verschiedensten Formen, vom Ausdruck des körperlichen Schmerzes bis zur tiefsten seelischen Tragik, die Wut des Kampfes, die Trauer der Niederlage, den Rausch des Sieges, und führt von stärkster Innerlichkeit bis zu theatralischem Bombast. Dieses pathetische Temperament ist die eine wesentliche Eigenschaft der hellenistischen Kunst, in der sie dem Barock der neueren Kunst verwandt ist. Die Kunst des Hellenismus ist keine Mischung mit fremden Elementen, sondern eine späte Phase der griechischen Kunst, der eine ähnliche geistige Entwicklung wie dem Barock zugrunde liegt. Zwischen dem vierten Jahrhundert und dem Hellenismus liegt kein Bruch der Entwicklung, sondern der Hellenismus ergänzt durch die Formung von Stimmungen und Gehalten, die den vorangehenden Jahrhunderten fremd geblieben waren, erst die Aufgabe der Kunst als Deuterin der Natur zu einem vollen Ganzen, und man könnte ihn, wenn man den Begriff des Klassischen allgemein faßt, als die dritte Phase der klassischen Kunst bezeichnen.

Das Verhältnis zwischen Kunstform und Wirklichkeit ist im Hellenismus und im Barock nicht so wesentlich verschieden vom Klassischen, wie es bei der Kunst des Mittelalters und der archaischen Kunst der Fall ist. Will man

die ganz großen Unterschiede erfassen, so kann man eigentlich nur die drei großen Formen primitiver, archaischer und klassischer Kunst aufstellen. In der neueren Geschichte kommt dies richtig zum Ausdruck, wenn man die zwei großen Phasen der Kunst des Mittelalters und der Kunst der Neuzeit unterscheidet. Innerhalb der letzteren bilden dann das Klassische im engeren Sinne und das Barocke zwei Phasen. So bildet auch in der Antike die Kunst von der Übergangszeit des Archaischen zum Klassischen bis zum Ausgang des Altertums eine Einheit. Innerhalb dieses großen Ganzen liegen erst die Fortschritte oder Gegensätze, die den Hellenismus von der vorangehenden Zeit trennen.

Die ältere klassische Kunst war, wenn wir von den rein formalen Problemen absehen, auf das Erhabene der göttlichen Erscheinung und auf den sittlichen Gehalt des Menschentums gerichtet. Das vierte Jahrhundert strebte nach Schönheit, Maß und Harmonie. Im Gegensatz zu ihm sucht der Hellenismus die leidenschaftliche Erregung, er hat Genuß an der Dissonanz, empfindet den Reiz des Charakteristischen und drängt zu Übermaßen. Er treibt die Naturwahrheit bis zu äußerem Verismus und steigert andererseits die Formen über die Natur hinaus im Dienste starken Gefühlsausdruckes. Dieser Wechsel des Temperaments äußert sich in formalen Eigenschaften, die wir ähnlich im neueren Barock finden, in der Ersetzung des Linearen durch das Malerische, der geschlossenen durch die offene Form, der Klarheit durch Unklarheit. Aber diese Entwicklung zeigt überall nur die Ansätze zu derjenigen, die erst im neueren Barock zur Vollendung gelangt ist. Sie findet ihre Begrenzung an der Forderung sowohl nach typischer Bedeutung wie nach Plastik und Ganzheit der Gestalt.

Die Kunst der Leidenschaft und des Barock tritt uns vor allem in den Werken der Pergamener vor Augen. Aus den letzten Jahrzehnten des dritten Jahrhunderts stammen die Reste eines Monumentes, das den Sieg Attalos I. über die Gallier in einer Reihe von Gruppen und Einzelfiguren verherrlichte. Erhalten ist die Gruppe des Galliers, der erst sein Weib und dann sich selbst ersticht, um nicht den Feinden in die Hände zu fallen, und die Figur des sterbenden Galliers. Während die Gruppe in ihrer räumlichen Kühnheit und einer gewissen Unklarheit etwas Barockes hat, kann man den sterbenden Gallier als ein in höchstem Sinne klassisches Werk bezeichnen, nicht nur seines Ethos halber, sondern auch um seiner geschlossenen, schlichten Größe willen. Aber der älteren klassischen Kunst wäre schwerlich die Idee gekommen, die herbe, barbarische Schönheit dieses ungriechischen Menschentypus zu gestalten. Sie zu empfinden, ist eine Eroberung einer neuen Zeit. Dieselben Siege feierte in kleineren Figuren ein zweites, etwas jüngeres Weihgeschenk, von dem eine Reihe von Figuren überliefert ist. Ein Symbol des Sieges war auch die gewaltige Darstellung des Kampfes der Götter und Giganten, mit dem in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts der Riesenbau des Zeusaltars von Pergamon geschmückt wurde. Barock ist das Pathos, die Masse der Gestalten, die Wucht der Bewegung, die Unruhe im einzelnen. Aber verglichen mit Werken des neueren Barock herrscht eine strengere Zucht, die den Kampf nicht über

die architektonischen Grenzen branden läßt. Es fehlt ferner die quellende Überfülle der Formen, und die Macht der Bewegung wird oft durch kleinliche Züge gebrochen. Ein ausgesprochener Klassizismus hemmt die Barockentwicklung, mußte sie vielleicht aufhalten, wenn nicht die griechische Kunst mit sich selbst in Widerspruch geraten sollte.

Diese barocke Kunst bedient sich bald klarer, plastischer Formen, bald auch der Mittel einer weichen, malerischen, mit der Wirkung der Schatten arbeitenden Formensprache, bald einer geschlossenen, bald einer gelösten Gestaltung der Komposition. Wir begegnen ihr nicht nur in Kleinasien, sondern auch in Ägypten, im Peloponnes, in Samothrake und in Rhodos. Auf dieser Insel entstand noch im zweiten Jahrhundert die riesige Gruppe des farnesischen Stiers und in der Mitte des ersten Jahrhunderts der Laokoon, dessen Pose uns heute weniger als früheren Generationen sagt.

In zwei gegensätzlichen Richtungen ergänzt der Hellenismus die klassische Kunst. Geht die eine auf das Grandiose des Gegenstandes und der Form, so richtet die andere ihre Neigung auf das Liebliche, Idyllische und Kleine. Frauenanmut wird in zahllosen Statuen der Musen, aber auch in Porträtfiguren sterblicher Frauen geschildert. Das Gewand gewinnt hier ein neues und eigenes Leben. Es ist nicht mehr nur der Ausdruck der körperlichen Form, die es klärend und ergänzend begleitet. Vielmehr wird es selbst zum Ausdruck einer Stimmung, und zwar meist der Unruhe und Erregung. Die Falten und Massen untereinander und nebeneinander liegender Gewandteile schneiden und durchkreuzen sich, und aus ihrem Getümmel steigen mit erhöhtem Zauber die zarten Formen von Schulter und Hals und die lieblichen Köpfe empor. Auch hier wird der Reiz der Dissonanz gesucht. Das „Mädchen von Antium" und die „kleine Herculanenserin" verkörpern diesen Gegensatz des dritten zum vierten Jahrhundert.

Der Schönheit des Frauenkörpers huldigt die hellenistische Kunst durch neue Variationen der Motive des vierten Jahrhunderts, die in höchster Vollendung den wollüstigen Reiz des Marmors in ihren Dienst stellen. Von einem Meister des dritten Jahrhunderts stammt die im Bade kauernde Aphrodite. Der Zauber der nackten Formen wird bei anderen Gestalten durch eine Verhüllung einzelner Teile raffiniert gesteigert. Eros, sein Liebreiz und seine Macht, seine Streiche und seine Strafen, werden wie in der hellenistischen Literatur in vielen Variationen Gegenstand großer und kleiner Kunst.

Ein Meisterwerk ganz hohen Ranges ist der sogenannte Barberinische Faun in der Münchener Glyptothek. In schwerem, unruhigem Schlafe ruht der Satyr auf einem Felsblock; ein Stück dämonischer Urkraft ist hier von dem Künstler gestaltet worden. Sonst dienen Satyrn und Mänaden mehr als Figurinen in idyllischem und neckischem Spiel; der Satyr fordert das Mädchen zum Tanz auf, ein Paniskos bläst auf der Flöte, wohl zum Einzeltanz einer Mänade.

Wie hier im Zauber des Idylls fühlen wir uns auch bei der Darstellung des Kindes ins Rokoko versetzt. Es wird meist in Handlung und Bewegung

dargestellt. Eine kleine Dame preßt entsetzt ihr Täubchen an sich, um es vor dem gefürchteten Angriff einer Hausschlange zu schützen. Ein Meister des zweiten Jahrhunderts, Boëthos, schuf das entzückende Werk des Knaben, der mit einer Gans ringt. Erst dieser Zeit blieb es vorbehalten, den Kinderkörper in dem Reiz seiner Proportionen und Bewegungen zu erfassen.

Aber auch dem Realismus des niederen und täglichen Lebens wandte sich das für die ganze Wirklichkeit offene Auge der hellenistischen Kunst zu. Sie gab ihn indirekt in Komödienszenen wieder, in denen etwa zwei junge Damen den Liebeszauber einer alten Kupplerin begehren oder Bettelpriester im Chor über die Bühne ziehen. Aber vor allem wandte sich eine reiche und bewegliche Kleinkunst in Alexandrien und Kleinasien mit scharfer und humorvoller Beobachtung den Typen des Straßenlebens zu, dem nubischen Knaben, der in den Gassen Alexandriens sein Bettellied singt, dem Gassenjungen, der sich, zugleich in Parodie eines alten Motivs der Kunst des fünften Jahrhunderts, einen Dorn aus dem Fuß zieht, der trunkenen Alten, die mit ihrem Fläschchen im Arm in einem Straßenwinkel sitzt. Man scheute sich nicht, diese Motive, die in der Regel der Gegenstand von Statuetten aus Ton und Bronze waren, auch in monumentale Plastik zu übertragen. Ganz im Bereich der Kleinkunst aber blieben die Karikaturen und Grotesken, die von unerschöpflichem, geistreichem Witz geschaffen wurden.

Dieser Darstellung des Genre galt eine bedeutende Richtung der hellenistischen Malerei. Die Malerei ist auch den anderen Gebieten nicht fremd geblieben; sie hat in Monumentalgemälden die großen, pathetischen Themata gepflegt, während sie nach alter griechischer und in der Malerei, wie es scheint, festerer Tradition für die kleinen Gegenstände des täglichen Lebens das kleine Format beibehielt. Gerade von dieser an die Holländer erinnernden Genremalerei sind in den Mosaiken des Dioskurides treue Kopien erhalten geblieben. Es beruht wohl nicht nur auf der Technik des Mosaiks, wenn wir hier in der Wiedergabe der Naturformen einen gewissen Impressionismus finden, der aber doch nicht so weit geht, daß die plastische Rundung der Körperform oder die Klarheit des Konturs verloren ginge. Wenn wir in der Plastik des Hellenismus manche Analogien zum Barock finden, so liegt eine Welt zwischen seiner Malerei und der der neueren Kunst. Die Entwicklung der Malerei ist in der Antike eine ganz andere gewesen. Auch im Hellenismus bleibt der Raum eng und bildet nur eine schmale Bühne für die Menschen, die der eigentliche Gegenstand des Bildes sind. Wir brauchen nur den Namen Rembrandt zu nennen, um uns bewußt zu werden, wie ferne die Antike einer Entwicklung der Malerei blieb, die in ihm einen Höhepunkt und zugleich einen polaren Gegensatz zur Antike erreichte.

In der Architektur können wir am ersten mit Anregungen des Orients rechnen. Wir begegnen ihnen an einem riesigen Dekorationsbau, dem Prunkzelt Ptolemäos II., von dem uns eine antike Beschreibung ein Bild vermittelt, und an einem syrischen Palastbau aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts. Es ist ferner möglich, daß die Anschauung ägyptischer und mesopotamischer

Bauten mitgewirkt hat, wenn wir im zweiten Jahrhundert eine einheitliche Raumgestaltung und eine axiale Aufeinanderfolge sich entwickeln sehen, wie es an dem einem syrischen Könige geweihten Rathaus von Milet der Fall ist. Aber diese Anregung wäre nur helfend einer inneren Entwicklung der griechischen Architektur zur Seite getreten. Wir sehen, wie die völlige Isolierung jedes einzelnen Baues und jeder einzelnen Statue im Hellenismus der Idee einer Beziehung und Ordnung weicht. Statuen und Figurengruppen werden parallel vor Hallen und Gebäuden errichtet. Sie werden dadurch bis zu einem gewissen Grade Glieder eines dekorativen Ganzen und erhalten eine Hauptansicht, der gegenüber die anderen vernachlässigt werden. Ein ähnliches Gefühl gibt am Tempel der Vorderfront eine stärkere Bedeutung und gibt dadurch der Architektur wieder den Eindruck eines Richtungsgehalts. Wie weit die einheitliche Platzgestaltung in der Umgebung des Tempels in dieser Zeit ging, ist noch umstritten. Auch diese Züge zur Vereinheitlichung und Zusammenfassung zeigen einen Ansatz, aber auch nicht mehr, zu barocker Gestaltung, die sich sonst höchstens gelegentlich im ornamentalen Detail feststellen läßt. Im ganzen ist die Architektur des Hellenismus stark klassizistisch. Sie setzt in vieler Beziehung die alten Traditionen fort. Neben der für die Römer klassisch gewordenen Form des ionischen Kapitells vom Artemistempel von Magnesia tritt das korinthische Kapitell, das jetzt auch den Außenbau des Monumentaltempels erobert. Der Wechsel dorischen und ionischen Stils erhält eine neue, historisch äußerst wirksame Funktion dadurch, daß bei doppelgeschossigen Hallenfassaden die strengere und festere dorische Ordnung für das untere, die weichere und losere ionische für das obere Geschoß Verwendung findet.

Die hellenistische Kunst endet mit dem politischen Untergange des Ostens und seiner Eingliederung in das römische Reich. Wenn wir die Kunst als die „würdigste Auslegerin der Natur" betrachten, so scheint die Plastik, die eigentliche Kunst der Griechen, mit ihrem Ende alle Phasen durchlaufen und ihre Aufgabe erfüllt zu haben. Den Zielen von Architektur und Malerei dagegen waren durch das plastische Grundempfinden der Griechen Grenzen gezogen, innerhalb welcher sie eine nicht zu überbietende Vollendung erreichten. Die griechische Antike hat nach dem Ende des Hellenismus noch eine Reihe von Jahrhunderten nicht nur bestanden, sondern ihre Originalität behauptet, aber sie schöpfte ihre Lebenskraft aus der Zugehörigkeit zum römischen Reiche, in dem die antike Kunst einer neuen Aufgabe dienstbar wurde.

I T A L I E N

E T R U S K I S C H E   K U N S T

Um dieselbe Zeit oder wenig später, als in Griechenland aus lange gesammelter Kraft der Wille zur Monumentalität sich Bahn brach, erwachte auch auf dem Boden Italiens das Bedürfnis nach monumentalem Ausdruck in Architektur, Malerei und Plastik. Aber es erwuchs hier trotz günstiger politischer und wirtschaftlicher Verhältnisse und unmittelbarer Beziehungen zu den alten Kulturen des Orients nicht eine originale und selbständige Kunst, sondern der mächtige Drang zur Gestaltung bediente sich griechischer Formen und blieb dauernd in ihrem Bann. Es entstand nicht neben der griechischen Antike eine italische Kunst, die gleichwertig neben ihr gestanden hätte wie etwa die mesopotamische neben der ägyptischen. Wohl aber vermochte sie die griechischen Vorbilder so abzuwandeln und mit ihrer Hilfe so viel Eigenes zum Ausdruck zu bringen, daß sie doch innerhalb des Rahmens der von den Griechen geschaffenen Antike mehr bedeutet als sonst die Kunst in anderen Grenzgebieten der griechischen Herrschaft und Kultur.

Von der archaischen bis zur hellenistischen Epoche wurzelte die selbständige Kunst in Italien in dem Reich und Volk der Etrusker, auch als es schon der Macht Roms unterlegen war. Um Herkunft und Wesen dieser Nation herrscht noch heute geheimnisvolles Dunkel, das die Phantasie von Berufenen und Unberufenen lockt und verlockt. Als ein Fremdkörper nach Rasse und Sprache steht sie inmitten der italischen Völkerschaften, von denen sie im sechsten und fünften Jahrhundert einen großen Teil beherrscht hat. Waren die Etrusker Autochthonen, Reste einer von den Indogermanen verdrängten italischen Urbevölkerung, oder waren sie, wie eine antike Überlieferung will, aus Kleinasien als Eroberer über See gekommen, wie die Normannen nach Sizilien? Mit den Mitteln archäologischer Forschung läßt sich diese Frage heute noch nicht mit auch nur annähernder Sicherheit beantworten. Es gibt in der etruskischen Kunst manche seltsamen Formen, bizarre Vorstellungen und merkwürdige dämonische Wesen, die wir weder als griechisch noch als allgemein italisch erklären können, sondern für eigentlich etruskisch halten müssen. Das Eigentümliche an ihnen deckt sich indessen nicht mit der Vorstellung, die wir von altkleinasiatischer Kultur und Religion haben. Aber es ist auch nicht das Wesentliche der ganzen etruskischen Kunst. Vielmehr finden wir hier neben griechischen Ideen und Formen vor allem Züge, die uns die etruskische Kunst als eine Vorstufe der römischen erscheinen lassen; gerade diese kommen in der kleinen Auswahl von Abbildungen, die hier gegeben ist, zur Anschauung. Offenbar waren die Etrusker eine an Zahl verhältnismäßig kleine Oberschicht, die

über eine italische Bevölkerung herrschte. Sie setzten ihre Sprache sowie politische, rechtliche und wirtschaftliche Formen durch. Als die monumentale Kunst entstand, waren schon Jahrhunderte vergangen, in denen eine ständige Mischung des etruskischen und des italischen Bestandteils der Bevölkerung stattgefunden hatte. Wahrscheinlich war es in der Hauptsache das italische Element, das von Anfang an die künstlerische Produktivität nährte und die Kunst der stammverwandten Griechen übernahm. So und nicht etwa aus einer Durchdringung Italiens mit etruskischem Geist ist es wohl zu erklären, daß wir in der etruskischen Kunst viele Züge finden, die sie nicht nur der römischen Kunst, sondern auch der neueren Kunst in Italien stammverwandt erscheinen lassen.

Es beruht wohl nicht nur auf dem Zufall der Erhaltung, sondern spiegelt die tatsächlichen Verhältnisse wider, daß die Malerei in der etruskischen Kunst einen bevorzugten Platz einnimmt. Aus der Zeit vom siebenten bis zum vierten Jahrhundert ist im Inneren monumentaler Grabanlagen eine Fülle von Wandgemälden erhalten, deren allgemeine stilistische Entwicklung der griechischen Kunst folgt. Die Art der Grabanlage und ihr Schmuck war den Griechen fremd. Auch in Griechenland hat es in allen diesen Jahrhunderten eine monumentale Wandmalerei gegeben, aber es scheint, daß ihr Gebrauch bei den Etruskern noch ausgedehnter und mannigfaltiger war. In ihren stilistischen Abweichungen von den griechischen Vorbildern hat man lange Zeit nur provinziales Ungeschick gesehen. Heute empfinden wir darin Eigentümlichkeiten, in denen die Psyche eines anderen Volkstums zum Ausdruck kommt. Statt der Beherrschtheit finden wir eine gewisse Lässigkeit, aber auch eine lebhaftere und ungezwungenere Beweglichkeit der Gestalten, auch in der Form ein Sich-gehen-lassen. Ein barockes Empfinden erfüllt Kompositionen und Einzelformen sowohl in der archaischen wie in der hellenistischen Kunst. Am wenigsten glücklich ist die etruskische Kunst dort, wo sie von klassischer griechischer Kunst abhängig ist. Ihr Maß und ihre Harmonie blieben ihr fremd, und sie versuchte in diesen Jahrhunderten durch seltsamen und phantastischen Gehalt einen barocken Einschlag zu bringen. Wir müssen uns indessen heute eher vor dem entgegengesetzten Fehler als in vergangenen Jahrzehnten hüten, nämlich davor, in jeder Härte, Primitivität oder stilistischem Mischmasch, wie sie so viele Erzeugnisse etruskischer Kunst aufweisen, ein bewußtes Kunstwollen zu erkennen oder gar das Wertverhältnis umzukehren, das zwischen der originalen griechischen Kunst und der abgeleiteten der Etrusker bestehen bleibt, auch wenn wir deren positive Vorzüge erkennen und in vielen Fällen sogar genießen lernen.

Manche Wandgemälde sind offenbar von den Zeichnungen importierter griechischer Vasen abhängig. Ihre Umsetzung in einen größeren Maßstab und in Buntfarbigkeit bedeutet schon an sich eine Leistung. Noch kühner waren die Idee und der Entschluß, Themata zu wählen, die der Grieche allenfalls in der Kleinkunst, nicht aber in einem großen dekorativen Zusammenhang für

darstellenswert gehalten hätte. Die Wände eines dem sechsten Jahrhundert angehörenden Grabes schildern Szenen des Vogelfanges und der Fischerei. Ein Stück Natur und realen Lebens ist primitiv, aber lebendig wiedergegeben ohne die Stelze einer mythologischen Bedeutung; ganz klein erscheinen die Menschen im Rahmen der Landschaft. Das bedeutet etwas Neues und Eigenes gegenüber den normalen Gegenständen der griechischen Kunst. Ein langer, niedriger Fries in einem Grabe des fünften Jahrhunderts gibt uns ein lebendiges Bild von den Spielen, die zu Ehren des Toten abgehalten wurden. Die Szenen der Kampfspiele und ihre Motive sind uns von griechischen Vasenbildern vertraut. Aber wo fänden wir in griechischer Kunst etwa die Szenerie und die Zuschauermengen der olympischen oder panathenäischen Spiele dargestellt? Hier dagegen sehen wir auf beiden Seiten der Arena die Gerüste, auf denen die Zuschauer sitzen und mit lebendigsten Gesten ihre Anteilnahme bezeugen, während unter ihnen das junge Volk allerhand Unfug treibt. Es ist das gleiche Interesse an den räumlichen Zusammenhängen und an der zufälligen Wirklichkeit, das ebenso wie die Leichenspiele selbst und ihre malerische Darstellung später in der römischen Kunst nachlebt.

Die Plastik der Etrusker bediente sich mit Vorliebe des weichen Materials des Tons. Zu ihren Hauptaufgaben gehörten Sarkophage, die den Toten mit seiner Gattin auf der Kline lagernd darstellten, vor allem aber der dekorative Schmuck der Tempel. Ein Teil einer mehrfigurigen Gruppe war der wundervoll erhaltene Apoll in Veji. Seine Haltung ist freier, das Gewand lockerer, weicher als bei griechischen Gestalten. Es herrscht nicht die strenge Zucht des Bildens in Stein und für Erzguß. Manche Falten, besonders des Rückens, erinnern in ihrer Schwere und Rundung an Barockwerke. Der Ausdruck des Gesichts ist von einer fast erschreckenden Lebendigkeit, in der der gleichzeitige Grieche zweifellos etwas Barbarisches empfunden hätte, während wir heute die natürliche Kraft des Ausdrucks bewundern. Auch uns würde die Figur noch fremdartiger erscheinen, wenn wir sie nicht in ihrer jetzigen Vereinzelung sähen, sondern sie inmitten einer Gruppe als riesigen Firstschmuck eines phantastischen Holztempels erblickten.

Von den Tempeln sind uns nur Grundrisse und Reste des Terrakottaschmucks erhalten. Die Etrusker hielten im Gegensatz zu den Griechen am Holz als Material für den Aufbau fest. Aber auch der ganze Tempel war etwas völlig anderes als der griechische. Seine Grundrißform verdankt er offenbar rein etruskischen religiösen Vorstellungen. Eine tiefe Vorhalle lag vor der gewöhnlich dreigeteilten Cella, ein hohes Podium ließ den Eingang nur von der Vorderseite zu. Die Säulenstellung erstreckte sich wohl mitunter auf die Nebenseiten, nicht aber auf die Rückseite. Dadurch war ein ganz anderes architektonisches Empfinden geschaffen als bei den Griechen. Der etruskische Tempel besaß eine ausgesprochene Front, auf die sich der etwas überladene Schmuck konzentrierte, und eine bedeutungslose Rückseite; es herrschte die Vorstellung einer Bewegung, die von der Front zu dem vor der Rückwand stehenden Kultbild führte, und in der

tiefen Vorhalle konnte sich das Gefühl für den Raum entwickeln, lauter Eigenschaften, die im Gegensatz zu der ruhenden, allseitigen, plastischen Form des griechischen Baues stehen. Sie sind bezeichnend auch für das etruskische Haus, das denselben Grundriß gehabt hat wie das italische Haus überhaupt. Während in Griechenland das alte einzellige Haus erhalten blieb und der gesteigerten Wohnkultur durch Hinzufügung weiterer, um einen Hof gruppierter Zimmer genügt wurde, dehnte sich das italische Haus von innen heraus und schuf sich eine Raumgliederung, die streng axial und symmetrisch war und vom Eingangstor durch das Atrium zu dem vornehmsten Raum, dem Tablinum, führte. Hier liegt der Keim zu den gewaltigen axialen Anlagen der späteren römischen und darüber hinaus der neueren europäischen Kunst. Die Verwendung dieser Hausform ist ein eindrucksvolles Zeugnis für die Macht des italischen Elements innerhalb der etruskischen Kultur.

Eine Nachblüte erlebte die etruskische Plastik schon unter römischer Herrschaft in der hellenistischen Epoche. Auch in dieser Zeit noch hält sie für Tempelskulpturen und Sarkophagfiguren neben der gelegentlichen Verwendung des Steins an dem Gebrauch des Tons fest. Er führt zu einem weichen, malerischen Faltenstil, der zuweilen, wie in der Gestalt einer stehenden Frau, zu ganz großartigen Bildungen führt, die uns wiederum an italisches Barock erinnern. Derb realistische Bauernporträts könnten Werke Guido Mazzonis sein, und bei den elegant, weich und locker modellierten Tonköpfen von Kindern und Jünglingen möchte man an Schöpfungen von J. B. Carpeaux denken. Es ist kein Zufall, daß uns gerade jene ungriechischen Züge der etruskischen Kunst an verwandte Erscheinungen der späteren europäischen Kunst verschiedenster Epochen erinnern. Wir lernen daraus, daß sie offenbar italischem und nicht asiatischem Empfinden ihren Ursprung verdanken. Dieselbe Kunst ist wahrscheinlich in dem damaligen Rom geübt worden; dort hat sie nachgewirkt und durch die politische Entwicklung des römischen Reichs welthistorische Bedeutung erlangt.

CAESAR BIS CLAUDIUS

(AUGUSTEISCHE KUNST)

Die Kunst Roms war in der sagenhaften Zeit der Könige und noch in den ersten Jahrhunderten der Republik rein etruskisch. Wie nach Etrurien, so kamen gelegentlich auch nach Rom aus Griechenland und dem griechischen Süditalien griechische Kunstwerke und Künstler. Stärker wurde der unmittelbare Einfluß griechischer Kunst, seit Campanien unter die Herrschaft Roms geriet. Als dann seit Beginn des zweiten Jahrhunderts Rom entscheidend in die Geschicke des Ostens eingriff, begann die Überführung der Schätze griechischer Städte und Heiligtümer nach Rom, und griechische Künstler wurden in den Dienst führender römischer Persönlichkeiten berufen.

Das Bild Roms muß in diesen Jahrhunderten bis zum Beginn der augusteischen Kunst chaotisch gewesen sein. Nur einzelnes ist davon erhalten, nicht genug, um eine wirkliche Anschauung zu geben, zumal ganz wesentliche Züge ausfallen würden. Meisterwerke griechischer Plastik aller Epochen standen auf öffentlichen Plätzen und in den Tempeln, die zugleich griechische Gemälde und Kostbarkeiten des Kunstgewerbes bargen. Griechische Künstler verschiedenster Schulen waren an neuen Werken tätig. In dem letzten halben Jahrhundert der Republik sammelten sich hier die griechischen Meister des Klassizismus, die nach klassischen Vorbildern arbeiteten, mitunter solche auch nur kopierten.

Neben diesem griechischen Import, dessen Beziehungen zu Rom nur äußerlich und nicht organisch waren, stand in unmittelbarster Gegensätzlichkeit die eigentlich wurzelhafte römische Kunstübung, eine dem griechischen Geschmack wohl barbarisch erscheinende Volkskunst von ganz ausgeprägter Eigenart. Während die öffentlichen Ehrenstatuen aus Erz wohl häufig von griechischer Hand angefertigt waren, pflegte sie in den wächsernen Ahnenmasken, die in den Atrien der vornehmen Häuser aufbewahrt wurden, ein schroff realistisches Porträt, das die Züge des Toten mit allen ihren kleinen und zufälligen Details festhielt. Im Gegensatz zum Griechentum spielt das individuelle Porträt von Anfang an eine führende Rolle. Die Tonplastik ist noch in diesen Jahrhunderten mit der etruskischen identisch gewesen. Was aber den Charakter dieser Volkskunst vor allem ausdrückte, und was das Aussehen der Stadt und den Eindruck der Innenräume in hohem Maße bestimmt haben muß, war die Malerei, die im Rom der Republik wie auch in dem der Kaiserzeit eine so massenhafte Verwendung zu ständigen und ephemeren Zwecken gefunden hat, wie es kaum sonst

irgendwo der Fall gewesen ist. Bei allen Triumphen wurden Bilder einhergetragen, auf denen die Kriegstaten chronikartig bis in alle Einzelheiten geschildert waren. Siegreiche Feldherren stellten öffentlich Gemälde mit der Darstellung der Kämpfe aus. Denkwürdige Vorgänge aller Art wurden im Bilde festgehalten und der Nachwelt überliefert, und zwar nicht nur Ereignisse des politischen Geschehens, sondern auch des Privatlebens. Selbst vor Gericht bediente man sich zur Anklage und Verteidigung bildlicher Darstellungen der umstrittenen Angelegenheiten. Man ließ im Grabe die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben des Verstorbenen darstellen, während der Grieche sich auf ein Bild typischen Daseins beschränkte. Dem entspricht es, wenn in den Grabsteinen die ganze Beamtenlaufbahn des Toten angegeben wird, während der Grieche sich mit der Angabe des Namens begnügt. Wie beim Porträt, wird hier der individuelle Fall zum Gegenstand des Interesses. Bezeichnend für die Freude am Episodischen und Anekdotischen ist ein Votivgemälde, von dem uns Livius berichtet. Nach einem siegreichen Gefecht im zweiten punischen Kriege empfing die Bürgerschaft von Benevent jubelnd den Konsul Tiberius Gracchus mit seinem Heere. Mit Erlaubnis des Feldherrn richteten sie, jeder Bürger vor seinem Hause, ein Festmahl her und bewirteten die Soldaten. In buntem Durcheinander saßen Soldaten, darunter die eben Freigelassenen mit ihren Abzeichen, und Bürger, die zugleich bedienten und schmausten. Die Sache schien es wert, so berichtet Livius, daß Gracchus eine Darstellung davon im Tempel der Freiheit malen ließ. Einem Griechen wäre niemals die Idee gekommen, eine solche malerische Episode im Bilde festzuhalten. Hier äußert sich ein Empfinden für die Bedeutung des geschichtlichen Ereignisses in seiner Zufälligkeit und Einmaligkeit, die in das Bild der Antike einen neuen und uns innerlich verwandten Zug einfügt. Er entspricht dem Interesse für das realistische Porträt. Der idealistischen Einstellung der Griechen steht hier eine römische, positivistische gegenüber. Schon Semper hat das „Hervortreten des schildernden Prinzips" bei den Römern betont, „das einen entschiedenen Gegensatz bildet zu dem plastisch-idealen in der Malerei der Griechen". Zu dieser Schilderung gehörte nun auch die Wiedergabe des ganzen landschaftlichen Zusammenhanges, von Bergen, Flüssen, Städten usw. Mag sie in perspektivischer Beziehung noch so primitiv gewesen sein, so gab sie doch der Malerei ganz neue Aufgaben. Das Problem der Darstellung des Raumes war damit gestellt. Wie hoch die Schätzung der Malerei bei den Römern war, zeigt sich auch darin, daß Angehörige des vornehmsten Adels als Maler tätig waren. Von dieser ganzen Kunstübung sind nur klägliche und unbezeichnende Reste übriggeblieben.

Diejenige Kunst, in der schon in republikanischer Zeit eine Synthese zwischen Römischem und Griechischem entstand, war die Architektur. Wie für die Malerei, so besaßen die Römer für die Architektur eine eingeborene Begabung, die ebensowenig zu erklären ist wie die plastische der Griechen, mit der wir aber als von vornherein vorhanden rechnen müssen. Sie ist offenbar ebenfalls ein italisches und nicht ein etruskisches Erbteil. Bei dem praktischen Volke der

Römer spielten im Frieden und im Kriege die Ingenieurbauten eine besondere Rolle; Brücken und Lagerbauten gehörten zu den Hauptaufgaben, an denen sich die Technik schulte. In der hellenistischen Architektur Roms vollzog sich ferner eine Verbindung von etruskisch-italischen und griechischen Baugedanken in einer Form des Tempels, die mit der langgestreckten Cella die Idee der Säulenperistasis als dekoratives Element übernahm, in der Tiefe der Vorhalle aber einheimische Raumvorstellungen und in der Differenzierung von Front und Rückseite den Richtungsgehalt italischer Bauten wahrte. Ein besonderes Talent zum Dekorativen fand seinen Ausdruck in der Verbindung von Bogenbau und Säulenstellung als Schmuck der Front, ein Motiv, das für die folgende Antike und für die Renaissance von allerhöchster Bedeutung geworden ist. Das Ergebnis dieser schöpferischen Periode liegt uns in manchen Resten, vor allem aber in wohlerhaltenen Bauten der augusteischen Epoche, vor, die trotz einer ungeheuren Bautätigkeit arm an neuen Baugedanken war und sich auf Verfeinerung und Harmonisierung der Proportionen sowie Durchführung einer klassizistischen Ornamentik beschränkte.

Das unvermittelte Nebeneinander einer importierten griechischen und einer lokalen römischen Kunst bestand noch zur Zeit Caesars und in den ersten Dezennien der Herrschaft des Augustus. Wir sehen es in Beispielen vor Augen, wenn wir Porträts römischer Grabsteine mit Köpfen des Pompejus oder Cicero vergleichen. Hier echte Römertypen, alte, durchfurchte Gesichter, mit allen kleinen Zufälligkeiten wiedergegeben, dort idealisierte, durchgeistigte Köpfe. Die an die Technik von Wachs- und Tonbüsten anknüpfenden römischen Porträts geben das Physiognomische und Charakteristische des römischen Typus höchst eindrucksvoll wieder, erheben sich aber in ihrem geistigen Gehalt nicht über das Kleinbürgertum, dem sie dienten. Wo es galt, geistige Größe zum Ausdruck zu bringen, mußte die griechische Porträtkunst zu Hilfe geholt werden. Den Einfluß realistischer römischer Malerei empfinden wir in der Lebendigkeit der Opferszenen eines Altarreliefs des Domitius Ahenobarbus und in Grabreliefs, die einen Kaufmannsladen und eine Zirkusszene darstellen. Das letztere mag wenig jünger als die Ara Pacis des Augustus sein und zeigt, daß auch neben dem siegreichen Klassizismus der großen Kunst im Relief wie in der Malerei die alte Volkskunst bestehen blieb.

In der großen Kunst entwickelte sich analog der Konsolidierung des römischen Reiches aus dem Chaos verschiedenster Strömungen ein neuer einheitlicher Stil unter Augustus. Dieser größte Realpolitiker der Antike repräsentiert in der ganzen Haltung seiner Persönlichkeit so sehr den Geist der Epoche, daß die augusteische Kunst ihren Namen mit besonderem Recht trägt und ihre bezeichnendsten Denkmäler die offiziellen Monumente sind, die der Person des Kaisers gewidmet sind, die Reliefs der Ara Pacis, seine Porträts und die kaiserlichen Prunkkameen. Als Augustus im Jahre 13 v. Chr. nach langer Abwesenheit zurückkehrte, beschloß der Senat die Errichtung eines Friedensaltars, der vier Jahre später geweiht wurde. Der Altar stand inmitten eines kleinen Hofes,

der von hohen, von zwei Türen unterbrochenen Marmorschranken umfriedigt war. Im Innern schmückten den oberen Wandteil dieser Schranken herrliche Fruchtgirlanden. Außen waren über einem mit Ranken geschmückten Sockel an den Schmalseiten neben den Türen mythologische und symbolische Reliefs, darunter das Opfer des Aeneas an die Penaten und Mutter Erde als Symbol fruchtbaren Gedeihens, angebracht, an den Langseiten die Teile eines Festzuges, an dessen Spitze der Kaiser schritt. Die ganze Komposition des Monumentes ist abgeleitet von älteren römischen Altären, an denen die Schranken aus Holz und Friese und Ornamente gemalt waren. Ein solches Vorbild ist von den vermutlich griechischen Meistern der Ara Pacis in Stein und in eine überwiegend griechische Form übersetzt worden.

Schwerlich ist dieser Fries von dem des Parthenon angeregt worden. Aber es lohnt sich, beide zu vergleichen, weil sie symbolisch den Gegensatz griechischer und römischer Antike vertreten können. Am Parthenon ist die zeitlose Idee eines panathenäischen Festzuges dargestellt, an der Ara Pacis dagegen die Prozession eines bestimmten Tages, ein historisches Ereignis in der Form, wie es sich tatsächlich vollzogen hat. Dort haben wir typische Vertreter des attischen Volkes vor uns, hier ist jede Gestalt ein Porträt. Nach festem Zeremoniell folgen Prinzen und Frauen der kaiserlichen Familie ihrem Oberhaupt auf dem einen Friese, auf dem anderen eine Reihe hoher Beamter genau so, wie es in Wirklichkeit der Fall gewesen ist. Dabei ist durch eine ganz hohe Kunst der Komposition mit feinstem Taktgefühl ein ermüdender Schematismus vermieden und unübertrefflich der Pomp und die Würde der römischen Prozession zum Ausdruck gebracht. Diese Idee des Porträts eines geschichtlichen Ereignisses ist rein römisch und wäre in der griechischen, selbst in der hellenistischen Kunst undenkbar. Demgegenüber war in Rom eine lange Tradition derartiger Darstellungen vorhanden. Aber schwerlich wäre die bewegliche Volkskunst der Malerei imstande gewesen, mit ihren immerhin primitiven Mitteln die hohe Würde des Römertums und der römischen Religion adäquat zum Ausdruck zu bringen. Dazu bedurfte es der Vollendung griechischer Formensprache, die hier diese Aufgabe auf römischem Boden löst. Der römische Geist beherrscht dieses Kunstwerk, die griechische Form ist seine Dienerin. Gewiß bleiben auch die Komposition in einer gewissen räumlichen Tiefe und malerischen, wenn auch sehr zurückgehaltenen Beweglichkeit und die Art der Porträtbildung nicht unbeeinflußt von römischer Tradition, aber das wesentlich Römische ist nicht das formale Detail, sondern das Ethos. Das Wesen der römischen Kunst ist nur geistesgeschichtlich zu erfassen, in der bildenden Kunst wie in der Literatur.

Augustus ist die erste Persönlichkeit der Antike, die wir aus ihren Porträts menschlich und in ihrer Entwicklung zu erfassen vermögen. Das griechische Porträt, wo es nicht ganz ins Heroische oder Typische übergeht, gibt in seinen besten Schöpfungen das überzeitliche Wesen des Charakters wieder, das römische mehr den jeweiligen Zustand. In der Statue von Primaporta tritt uns der Feldherr

entgegen, der zu seinen Legionen spricht, das Gesicht erfüllt von klarem und festem Willensausdruck. Es ist der Herrscher, dessen Größe nicht auf Genie, sondern auf Intellektualität beruht. Die Gewandstatue, in der er opfernd dargestellt ist, zeigt ihn gealtert, mit eingefallenen Wangen, das Haupt mit fast tragischer Resignation gesenkt. Das Knabenporträt, das vielleicht erst nachträglich geschaffen ist, scheint in dem frühreifen Antlitz schon den ganzen Charakter des Mannes zu enthalten. Wir fühlen uns hier dem Menschen nahe. Dasselbe gilt von den zahlreichen sonstigen Porträts dieser Zeit, mag es sich um ein bürgerliches römisches Ehepaar, um die Kaiserin Livia oder junge Patrizierinnen handeln. Auch hier fügt sich die griechische Kunst willig dem, was der Römer von dem Porträt verlangt, tut es indessen mit einer klassischen Zurückhaltung in der Form, die in schroffem Gegensatz zu dem Verismus der rein römischen Porträttradition steht.

Die mythologischen Szenen und begrifflichen Abstraktionen der augusteischen Kunst haben überall, wo wir ihnen begegnen, einen wohldurchdachten symbolischen Sinn. Die prachtvollen Kameen in Wien und Paris aus der späten Zeit des Augustus und der frühen des Tiberius sind Meisterwerke gedanklicher und künstlerischer Komposition. Beide Male empfängt der feierlich thronende Kaiser eine Huldigung von geschichtlicher Bedeutung, umrahmt von fürstlichen und göttlichen Gestalten. In den unteren Szenen ist der Jammer der Besiegten geschildert; sie werden erbarmungslos zum Tropaion geschleift oder hocken elend auf dem Boden. Auch diese harte, mitleidlose Darstellung des Triumphes ist echt römisch und durch eine Welt von griechischem Empfinden getrennt. Es ist bezeichnend, daß der römische Herrscher sich nicht in griechischer Art darstellen ließ, sondern den griechischen Künstler zwang, römische Vorstellungen zu gestalten. Er ließ es aber in der Formensprache der klassischen griechischen Kunst tun.

Es ist eine Synthese, die sich hier vollzieht und die Basis für alle spätere römische Kunst bildet. Die griechische Kunst, soweit sie damals noch produktiv war, und das war eben der Klassizismus, verlegte ihr Zentrum in die neue Hauptstadt der Welt und vermochte vielleicht gerade deshalb sich in den Dienst des römischen Empfindens zu stellen, weil sie selbst nicht von einem starken und selbständigen Temperament getragen war. Andererseits bedurfte das Kaisertum ihrer, weil die lokale, volkstümliche römische Kunstübung der Repräsentation des Reiches nicht gewachsen war. Das bedeutet für die rein römische Entwicklung einen Bruch. Es verband sich hier römischer gedanklicher und sittlicher Gehalt mit einer griechischen Form, die sich nur zurückhaltend und in begrenztem Maße dem römischen „Kunstwollen" anpaßte. Das römische Streben zum Malerischen, Realistischen, Bewegten kam dabei zu kurz.

Diesem gräzisierenden Charakter der augusteischen Kunst entspricht es, daß die Plastik die führende Kunst gewesen zu sein scheint. Die elementare Kraft der Architektur scheint in dieser Zeit zu ruhen. Auch die Malerei ist schwächlich

und akademischer Art. In kühlen Farben erstarrt die barocke Architekturmalerei der späteren Republik zu einem flachen und linearen Dekorationssystem, dessen eigentliche Reize im Detail des mit kleinmeisterlicher Feinheit ausgeführten Dekors beruhen. In den figürlichen Darstellungen werden Gestalten aus Gemälden des fünften und vierten Jahrhunderts in eine räumliche Weite gesetzt, ohne daß beide Elemente zu einer Einheit verschmelzen. Römisches Temperament spüren wir dagegen in der prickelnden Lebendigkeit von Stuckdekorationen aus älterer augusteischer Zeit.

Auf einer ganz besonderen Höhe stand die Goldschmiedekunst dieser Epoche. Zwei Silberbecher, die im hohen Norden, in Dänemark, gefunden worden sind, stellen in edlen klassischen Formen homerische Szenen dar. Rein kunstgewerblich noch bedeutender sind die Gefäße mit ornamentalem Schmuck. Es gibt darin zwei Prinzipien der Dekoration. Das eine füllt die Fläche mit einem Rankenornament, wie es auch der Sockel der Ara Pacis zeigt. Die ganze Fläche ist gewissermaßen durchkomponiert, und zwar mit einem unüberbietbaren Feingefühl für Art und Größe der zu schmückenden Fläche. Wie fest füllt das Rankenwerk die steinernen Sockelflächen des Altars, und wie zart bewegt es sich auf der fein geschwungenen Fläche des Hildesheimer Silbergefäßes! Beide aber sind erfüllt von der vornehmen, bewußten Klarheit und Ruhe, die die augusteische Kunst auszeichnet. Auf anderen Gefäßen sind einzelne Blätter und Zweige oder zierliche Girlanden so natürlich angebracht, als wenn eine von feinstem Taktgefühl geleitete Hand wirkliche Pflanzen mit scheinbarer Zufälligkeit um das Gefäß gelegt hätte. Diese Gebilde werden dem römischen Empfinden besonders wertvoll gewesen sein und sind ihm zuliebe gepflegt worden, aber es war doch wohl die Hand des griechisch geschulten Meisters nötig, um sie in dieser Vollkommenheit entstehen zu lassen.

Die Blütezeit der augusteischen Kunst waren die drei Jahrzehnte, in deren Mitte der Anfang unserer Zeitrechnung liegt. Die claudische Kunst bis zur Mitte des Jahrhunderts bedeutet teils eine Nachblüte, die zur Glätte und Eleganz neigte, teils eine Vorstufe zu einem neuen Stil. Betrachten wir die köstlichen Wiener Reliefs, je eine Löwin und ein Mutterschaf mit ihren Jungen, die einst in einem hohen Palastgemach eine zierliche, im heißen Sommer Kühlung spendende Fontäne schmückten, so spüren wir in den im Grund verhauchenden Blättchen, dem malerischen Geäst und der sprühenden Unruhe der zierlichen Girlande das Erwachen eines neuen, von einer anderen Stimmung getragenen Stils.

NERO BIS TRAJAN

(FLAVISCHE KUNST)

Um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts erwuchs nach der Ruhe der claudischen Übergangszeit aus lange zurückgehaltenen Kräften mit machtvollem Vorstoß ein neuer Stil, den wir als den eigentlich klassischen der römischen Kunst bezeichnen können. Seinem Entstehen entsprach ein Aufblühen der römischen Literatur, das durch die Namen des Seneca, Persius, Lucanus, Petronius verkörpert wird. Den nährenden Boden fanden Literatur und Kunst in den glücklichen Zuständen von Stadt und Reich in der ersten Regierungszeit Neros. Diesem Stil war eine lange Blüte beschieden. Trotz mancher Schwankungen erhielt er sich in unverminderter Höhe und Produktivität durch die Epoche der flavischen Kaiser bis in die letzten Jahre der kraftvollen Regierung Trajans.

Architektur und Malerei waren die führenden Kunstgattungen dieser Epoche. Noch stehen in ungebrochener Majestät die Reste des flavischen Amphitheaters, deren ungeheurem Eindruck sich noch keine Epoche hat entziehen können. Ein alter römischer Baugedanke, dessen Größe in seiner Einfachheit beruht, die Verbindung des geöffneten Innenraums der Arena mit einer Außenmauer, die den Ausdruck der Konstruktion des Inneren mit dem Aufbau und der Komposition einer dekorativen Fassade vereinigt, ist hier zu höchster Vollendung gesteigert. Dem System seiner großen, zugleich von wuchtigem Ernst und harmonischer Klarheit erfüllten Front ist seit der Renaissance eine Nachwirkung wie kaum einem anderen Bau zuteil geworden. In dem Triumphbogen des Titus fand nach zahllosen Vorstufen und Versuchen die Problematik dieser Aufgabe, bei der die Massen der Seitenpfeiler mit der Öffnung des Durchgangs, die Halbsäulenstellung mit dem Bogensystem, endlich der eigentliche Torbau mit der sich über ihm erhebenden Basis der mächtigen figürlichen Monumente, die jetzt fehlen, zu einer harmonischen Einheit zu verbinden waren, ihre klassische Lösung. Aus echt römischem Schilderungsdrang heraus wurde in diesen Aufbau am Bogen des Trajan zu Benevent eine Fülle von Reliefs, die bedeutsame Ereignisse aus dem Leben Trajans darstellen, eingefügt.

Aber nicht die Erfüllung alter römischer Bauideen gibt der Architektur dieser Zeit ihren eigentlichen Charakter, sondern die Schöpfung von Bauformen, die die folgenden Jahrhunderte beherrscht haben, um erst im vierten Jahrhundert von neuen, aus dem Orient kommenden Bildungen abgelöst zu werden. Leider sind gerade diese Bauten nicht oder so mangelhaft erhalten,

daß nur Grundrisse oder Abbildungen uns eine unvollkommene Vorstellung von ihnen geben. Die eine große Bauidee ist die der zentral komponierten Fassade. Auf Wandgemälden sehen wir römische Villen dargestellt, deren Front durch einen Mittelbau besonders betont ist, während symmetrische Flügelbauten sich rahmend und empfangend dem Ankömmling zuwenden. Streng formale Gartenanlagen sind symmetrisch und axial in das System der Architektur einbezogen, in dem das gleiche Empfinden, wie im Schloßbau des Barock, Gestalt gewinnt. Ganz stark werden hier Richtung und Bewegung betont. Dasselbe ist bei großen Platzanlagen wie dem Komplex der Bauten des Trajansforums der Fall, der an die Tradition zentraler Lagerbauten des römischen Heeres anknüpft.

Vielleicht die größte Schöpfung der römischen Architektur der Kaiserzeit war der durch einen Bau Neros zum erstenmal verwirklichte Typus der Kaiserthermen, bei denen innerhalb eines geschlossenen Baublockes eine Fülle gewaltiger Räume zu einem System axialer und symmetrischer Anlagen komponiert war. Einen Nachhall noch aus neronischer Zeit besitzen wir auf deutschem Boden in dem Grundriß eines Legatenpalastes im Lager von Xanten. Etwas ganz Neues und Eigenes ist hier gegenüber der griechischen Architektur erreicht. Griechischer Tempel und römische Thermen repräsentieren äußerste Gegensätze, indem jener auf der Anschauung der plastischen Gestalt des Äußeren beruht, diese aus dem Empfinden der Bewegung innerhalb einer Raumfolge hervorgehen. Wird im griechischen Tempel der Innenraum vergewaltigt, so verzichtet der Blockbau der Thermen auf Gliederung und Formung der Außenansicht. Sowohl die Villenfassaden wie die Thermenanlagen gehen aus dem römischen Architekturempfinden hervor, dessen Originalität sich schon in der hellenistischen Epoche eindrucksvoll äußert, und werden durch eine lange Entwicklung vorbereitet. Aber es ist nicht so, daß in gleichmäßigem Aufstieg Jahrzehnt für Jahrzehnt eine neue Stufe erreicht wird, sondern in zwei Perioden gesteigerter Produktivität, der hellenistischen und der neronisch-flavischen, werden die Formen geschaffen, um deren Ausbau sich die folgenden Epochen bemühen.

Seinen reinsten Ausdruck findet das Temperament der neronisch-flavischen Zeit in der raschen und flüchtigen Kunst der dekorativen Wandmalerei, von der uns eine unerschöpfliche Fülle reizender und phantastischer Gebilde auf den pompejanischen Wänden des sogenannten vierten Stils erhalten ist. Aus der kühlen Atmosphäre der sauber und sorgfältig ausgeführten Dekorationen der augusteisch-claudischen Epoche werden wir um die Mitte des Jahrhunderts in den Zauber sprühenden Lebens gezogen. Nicht das an die ältere Tradition des spätrepublikanischen Stils anknüpfende System der ganzen Wände und nicht die großen Gemälde, in denen griechische Tafelbilder oder einzelne ihrer Figuren mehr oder weniger glücklich benutzt werden, sind es, die den Reiz dieser Malerei ausmachen, sondern die von schnellen und sicheren Pinselzügen festgehaltenen Einfälle einer sprudelnden Phantasie in den dekorativen Details.

Zwischen geschlossenen Wandteilen öffnen sich Prospekte mit phantastischen Architekturen, die bis in dämmernde Fernen führen. Vorhänge flattern, funkelnde Lichter sprühen auf, flimmernde Unruhe belebt das Ganze bis zur Bewegung der kleinsten Ranke. Zitternde, nervöse Beweglichkeit erfüllt die Figürchen und Fabelwesen, die als schmückende Glieder in die seltsamen Architekturgebilde eingefügt sind.

Bezaubernd sind die Figürchen und Szenen, die rein dekorativ über die Wände zerstreut sind, Eroten und Psychen, Kentauren und Nymphen, Tänzerinnen und Akrobaten. Mit flüchtigen Pinselstrichen geschaffen, Gebilde des Augenblicks, leuchten sie in höchster Beweglichkeit vor dem satten schwarzen oder roten Grunde auf, voller Anmut, Laune und Humor. Mit Staunen und Bewunderung sehen wir, was in einer kleinen Provinzstadt, wie es Pompeji war, geleistet werden konnte. Was in Rom, in den Resten der Domus Aurea, davon erhalten war, hat die Künstler der Renaissance in Entzücken versetzt und Raffael zu den „Grottesken" seiner Loggien begeistert. Winckelmann hat trotz seiner klassizistischen Einstellung aus der Stärke seines künstlerischen Gefühls heraus den Reiz dieser Schöpfungen ganz empfunden: „Die gemaleten Grottesken, die man auf diesen Stücken siehet, sind das Vollkommenste, was ich gesehen habe, nicht allein von alter, sondern auch von neuer Arbeit, auch der schönsten in der Loggie des Raphaels, sowohl von Erfindung und von Zierlichkeit als von Ausführung." An einer anderen Stelle heißt es: „Die allerschönsten sind die Figuren der Tänzerinnen und der Centauren, von etwa einer Spanne lang, auf einem schwarzen Grunde, welche von einem großen Meister Zeugnis geben: denn sie sind flüchtig wie ein Gedanke, und schön, wie von der Hand der Gratien ausgeführt." Nach Winckelmann haben süßlich klassizistische Kopien den Geschmack an diesen Malereien bis in unsere Zeit hinein verdorben. Künstler wie Böcklin und Marées haben ihre Reize wiederentdeckt, und erst zögernd ist ihnen die Kunstwissenschaft gefolgt.

Im Dekorativen erreicht der Impressionismus dieses Stils seine höchste Vollendung. Er dringt aber mit seiner Form und seinem Temperament auch ein in die Gemäldekompositionen, die in der Mitte der Wände angebracht sind, sei es, daß der Maler aus alten Elementen ein neues Bild schafft, dessen Einheit hauptsächlich auf der koloristischen Geschlossenheit beruht, sei es, daß er ein griechisches Gemälde kopiert. Ein Bild wie „Odysseus und Penelope" wird durch die flackernde Unruhe der Lichter von einer nervösen Höchstempfindlichkeit der Stimmung erfüllt, die bei allen Mängeln der Qualität doch eine neue und steigernde Note gegenüber der originalen Fassung bedeutet.

Römisches Temperament und römisches Streben zum Malerischen kommen im vierten Stil zum Ausdruck, hätten ihn indessen schwerlich ohne die Tradition der griechischen Malerei finden können. Hier liegt eine wirkliche Verschmelzung von Römischem und Griechischem vor. Aus eigener Kraft ist die römische Malerei nicht über eine Art Volkskunst hinausgekommen, die die ganze Kaiserzeit hindurch lebendig blieb. Umgekehrt hätte die griechische

Malerei auf griechischem Boden und aus griechischem Empfinden heraus diese malerische Stufe kaum erreicht. Während sie im augusteischen Stil das römische „Kunstwollen" zurückdrängte, hat sie sich ihm im neronisch-flavischen angepaßt und ihm die Gestaltung in der großen Kunst gegeben. Es ist eine Synthese, die tiefer und wesentlicher ist als die bloße Verbindung eines römischen Inhalts mit griechischer Form.

Auch im Porträt dieser Epoche tritt das römische Element wieder stärker hervor als im augusteischen Stil. Wir sehen wieder echte Römertypen mit Angabe vieler zufälliger Einzelformen. Charaktervolle Häßlichkeit wird nicht gemildert, Runzeln und Furchen des Alters werden nicht unterdrückt. Aber diese Formen werden nicht mit dem harten, dumpfen Verismus republikanischer Porträts vorgetragen, sondern mit griechischer Meisterschaft der Gestaltung und einer gewissen malerischen Weichheit und Lebendigkeit, die sich auch in der Bewegtheit der Kopfhaltung äußert. Dabei ist der römische Einschlag so groß, daß das Porträt einen ausgesprochen bürgerlichen Charakter hat. Während die spätrepublikanischen Kalksteinporträts in einem starken Gegensatz sowohl zu der hellenistischen Porträtkunst der Zeit des Pompejus und Cicero wie zu der griechisch-römischen des augusteischen Stils standen, ist hier wie in der gleichzeitigen Malerei, aber vielleicht noch klarer anschaulich mit Hilfe griechischer Formen das, was der Römer vom Porträt erstrebte, gestaltet, nachdem er in der Zwischenzeit auf manche ihm vertraute und wünschenswerte Züge zugunsten klassizistisch vornehmer Zurückhaltung hatte verzichten müssen. Die Persönlichkeiten dieser Epoche treten uns menschlich besonders nahe, während wir gegenüber augusteischen Porträts eine gewisse Distanz empfinden.

Besonders lebensvoll tritt uns das Römertum in den historischen Reliefs der flavischen und trajanischen Zeit entgegen. Noch befinden sich an ihrer alten Stelle, an den Seitenwänden des Durchgangs am Bogen des Titus, die Reliefs, die seinen Triumphzug nach der Eroberung Jerusalems darstellen. Von göttlichen Gestalten geleitet, von Victoria bekränzt, fährt der Kaiser auf dem Triumphwagen. In die Feierlichkeit der Prozession bringen die Bewegungen der Pferdeköpfe, die unregelmäßig emporragenden und sich kreuzenden Liktorenbündel und die funkelnden Lichter auf den scharfen Faltenrücken der Gewänder eine zuckende Unruhe. Sie ist zu höchster, momentaner Lebendigkeit gesteigert in dem Zuge des Gegenstücks, auf dem die Trophäen aus dem Tempel zu Jerusalem getragen werden. Der Zug schreitet nicht parallel dem Beschauer, sondern biegt zu einem Bogen um, einzelne Gruppen der Träger ballen sich zusammen, jäh durchkreuzen sich die Bewegungen von Menschen und Gegenständen. Helle Lichter glänzten ursprünglich auf dem Gold der Posaunen und des siebenarmigen Leuchters.

Kriegstaten des großen Feldherrn Trajan schildert eine Reihe von Reliefs, die später am Triumphbogen des Konstantin angebracht wurden. Sie versetzen uns mitten in das Gewühl der Schlacht. Trajan sprengt kämpfend an der Spitze seiner Truppen auf die Feinde ein, die hilflos unter der Wucht des Angriffs

zusammenbrechen. Hier ist nichts von der Humanität des Alexandermosaiks oder der pergamenischen Gallierkämpfe vorhanden. Ein zusammengebrochener Feind wird von den Hufen des kaiserlichen Rosses zertrampelt, ein anderer fleht um Gnade, die übrigen wenden sich zur Flucht. Daher ist auch die kompositionelle Idee eine andere; nicht zwei Parteien stehen sich gleichwertig gegenüber, sondern eine Diagonale teilt das Bild in die linke und obere Gruppe der Sieger und in die andere der Besiegten. Auf dem anderen Relief wird der siegreiche Kaiser von Roma geleitet und von Victoria bekränzt.

Beruht schon die Reliefgestaltung dieser Werke auf einer langen, auch in der Form der Raumgestaltung römisch beeinflußten Entwicklung, so verewigt die Trajanssäule mit ihrem fortlaufenden Reliefbande, das die dakischen Feldzüge Trajans schildert, eine uns sonst verlorene rein römische Tradition geschichtlicher Darstellung. Aus den Jahrhunderten der Republik erhielt sich in der Kaiserzeit die Sitte, beim Triumph im Bilde die Kriegstaten vorzuführen. Aus den Beschreibungen können wir erkennen, daß, wie auf der Säule, in den großen Bildern sich eine Szene aus der anderen entwickelte, und daß die Handlung in eine wenn auch primitiv gestaltete, landschaftliche Szenerie hineingefügt war. Ein solches Triumphalgemälde ist hier, um ihm Dauer zu verleihen, ins Relief übertragen worden. Als es noch den vollen Schmuck der Farben trug, die auch in der Kaiserzeit noch jedes Relief bedeckten, ist es dem Vorbild noch ähnlicher gewesen. Auch die originelle Idee, das Riesenband an einer Säule aufzuwickeln, ist vermutlich schon für einen ephemeren Dekorationsbau älterer Triumphfeierlichkeiten, wo die Phantasie freier und leichter waltet als in der Tradition monumentaler Kunst, erfunden worden. In diesen Reliefs der flavisch-trajanischen Epoche ist ein Höhepunkt in der Gestaltung des Geschichtlichen erreicht.

Die Kunst dieser ganzen Periode ist römischer, als es die augusteische war, und einheitlicher haben sich griechische und römische Bestandteile verschmolzen. Daher scheint sie oft an die republikanische Epoche anzuknüpfen, obwohl sie ohne die augusteische nicht denkbar ist. In den folgenden Jahrhunderten sondern sich Griechisches und Römisches wieder stärker voneinander und müssen sich allmählich mit einem dritten Element, dem orientalischen, auseinandersetzen.

HADRIAN BIS AURELIAN

Von Augustus bis Trajan diente die griechische Kunst selbstlos dem römischen Genius. In Rom war das Zentrum alles künstlerischen Schaffens, hinter dem die alten Stätten der griechischen und hellenistischen Kunst in den Hintergrund traten. Wenn Rom auch in den folgenden Jahrhunderten die Hauptstadt des Reiches blieb, so vollzog sich doch mit dem Beginn des zweiten Jahrhunderts ein Ausgleich der Kräfte, bei dem sich das Übergewicht Roms milderte und das Griechentum wieder erstarkte. Es bildete sich auch in künstlerischer Beziehung jener auf Volkstum, Sprache und Kultur beruhende Dualismus, der später zur politischen Trennung von Ostrom und Westrom führte. Er ist in manchen Charakterzügen, die die Kunst Roms und der westlichen Provinzen und die des Ostens kennzeichnen, eine deutliche Vorstufe zu dem Gegensatz zwischen westeuropäischer und byzantinischer Kunst im Mittelalter. Verbunden werden beide Sphären durch Wandlungen, die die antike Gesamtkultur durchmacht und die schließlich zum Untergang der Antike und zum Beginn des Mittelalters führen. Ehe sie aber gemeinsam zu neuen Formen umgeschmolzen wurden, rivalisierten die römische und die griechische Kunst in Rom selbst miteinander. Wenn man von vielen einzelnen Strömungen und Gegenströmungen absieht und das Bild bewußt zu vereinfachen sucht, kann man sagen, daß in der ersten Hälfte der Epoche, von Hadrian bis zum Ende des zweiten Jahrhunderts, die römische Kunst einen starken Einfluß des Ostens erfährt, während im dritten Jahrhundert das westliche Empfinden wieder die Oberhand gewinnt.

Hadrians eigene Persönlichkeit personifiziert die Wendung der Entwicklung. Im Gegensatz zu Trajan, der ganz Imperator und Römer war, ist er Kosmopolit und dilettiert in Literatur und Kunst, und zwar gilt seine Neigung hier wie in der Politik dem Griechentum. War er im Grunde genommen selbst nur das Produkt einer allgemeinen geistigen Stimmung, so hat er doch durch seinen ungeheuren Einfluß und sein persönliches Interesse zu dem Siege und zur Steigerung des griechischen Klassizismus beigetragen.

Im Verhältnis der Künste zueinander wiederholt sich, wenn auch im einzelnen verschieden, das Schauspiel, das die augusteische Kunst geboten hatte. Es dominiert die Plastik. Das wenige, was wir von der Malerei des zweiten Jahrhunderts besitzen, zeigt, daß in der Wanddekoration das flüchtige und graziöse Spiel der Phantasie wieder von einer festeren, tektonischen Konstruktion abgelöst wurde, und wir dürfen vermuten, daß auch im Figürlichen an die Stelle der lockeren, impressionistischen Technik wieder eine mehr körperliche Rundung der Gestalt trat. Für die Plastik ist bezeichnend die Schöpfung des Bildnisses des

Antinoos, des bithynischen Lieblings Hadrians. Die Bildung des Körpers kopiert Vorbilder der klassischen griechischen Kunst. Mit meisterhafter Technik wird die Schönheit des Marmors zur Geltung gebracht, um den sinnlichen Reiz der Nacktheit auszudrücken, aber es waltet hier ein wesentlich anderes Empfinden als in der klassischen Kunst selbst. Jene erweckte den Stein zu warmem, durchpulstem Leben, während diese späte Zeit sich an der Glätte, Kühle und dem edelsteinartigen Glanz des Materials erfreute. Von seltsamem, fast unheimlichem Zauber ist das Antlitz des Antinoos durch die Verbindung klassischer Form mit vegetativer Sinnlichkeit, mit mystischer Trauer und mit Einzelzügen einer im griechischen Sinne barbarischen Physiognomie, in deren Herbheit die schönheitsmüden Epigonen neue Reize suchen. Im Porträt treten die zufälligen Einzelzüge wieder hinter der klassizistischen Verallgemeinerung der Form zurück, und das Persönliche tritt stärker in den Hintergrund als beim augusteischen Porträt, weil jetzt die Schönheit der Form noch mehr zum Selbstzweck wird. Ein äußeres Merkmal der ganzen Einstellung des Menschen ist die Rückkehr zur Barttracht der klassischen griechischen Epoche. Diesen Charakter behält das Porträt auch bei den Kaisern der antoninischen Dynastie, obwohl allmählich eine Belebung durch die malerische Differenzierung von Haar und Bart gegenüber den glatten Formen des Antlitzes eintritt.

Von einem Monument des Hadrian sind, eingemauert im Triumphbogen Konstantins, acht große Rundmedaillons erhalten, auf denen im Relief eine Reihe von Jagdtriumphen des Kaisers dargestellt ist. Sie sind das Werk zweier Meister, von denen der eine noch ganz in der Tradition des unruhigen, aufgeregten flavischen Stils steht, während der zweite in der Komposition und in der Stilisierung der Gewänder nach klassischer Klarheit und Abgewogenheit strebt, sicher mehr als sein Mitarbeiter im Geschmack des Kaisers, der einen Jagdsieg selbst durch ein griechisches Epigramm feierte. Stark unter dem Einfluß klassischer und klassizistischer Reliefs und Gemälde stehen ferner die Reliefs der Sarkophage, auf denen die ganze Fülle der durch eine lange literarische und bildliche Tradition geformten Mythen, aber auch Kampf, Jagd und römisches Zeremoniell zur Darstellung gelangt. Die Sitte der Bestattung in Sarkophagen läßt seit der hadrianischen Epoche eine Gattung von Monumenten entstehen, die, wie kaum eine andere, die Verschiedenheit von Rom und dem Osten, ja den Sonderdialekt jeder einzelnen Provinz erkennen läßt. In Rom mischen sich römische Kompositionsformen in die gräzisierende Tradition ein, römische Themata werden dargestellt, die dem Osten fremd bleiben, und vor allem erhält der Westen im Anschluß an alte, schon etruskische Vorstufen eine Form des Sarkophages und seines Deckels, die die Logik der tektonischen Form hinter der Schilderungsfreudigkeit zurückstehen läßt und darin trotz des griechischen Stils ihres Kleides doch im Kern römisch bleibt.

In dem Rundbau des Pantheon hat Hadrian eine der größten Raumschöpfungen der Weltarchitektur hinterlassen, deren überwältigende Wirkung allerdings nur in ihr selbst erlebt werden kann. Sie stellt eine Einheit von

römischer Konstruktion und griechischer Dekoration vor, die allen Postulaten von material- und konstruktionsgerechter Gestaltung der Architektur Hohn spricht. Das System der Konstruktion, das man seinem Wesen nach als dem gotischen verwandt bezeichnen könnte, besteht darin, daß das durch Bögen verklammerte Strebewerk der Kuppel von acht gewaltigen Pfeilern getragen wird. Von dem Kampf und der Bewegung dieser Ziegelkonstruktion spüren wir nichts, wenn wir den Innenraum betreten, und auch am Außenbau war für den antiken Beschauer jede Spur davon überdeckt. In gleichmäßiger Rundung umgibt uns eine Fläche, deren Geschlossenheit auch durch die Nischen des unteren Teils nicht aufgelöst wird. Darüber erhebt sich, wie aus einem abstrakten Material gebildet, das Wunderwerk der einheitlichen Kuppelfläche, der durch die Kassetten jede Schwere genommen wird. Aus der einen zentralen Öffnung der Kuppel dringt das Licht ein, gleichmäßig den Raum erfüllend, ohne in einzelne Strahlen und Bündel gebrochen zu werden. Der Eindruck klassischer Ruhe und Vollendung umfängt den in dem Raum Wandelnden. Die Einfachheit erzeugt eine größere Monumentalität, als sie den absoluten Massen entspricht. Eine Vorstufe hat das Pantheon in den kleineren Rundbauten der klassischen griechischen Kunst. Die Steigerung, die der Baugedanke im Pantheon gefunden hat, ist ohne römische Technik und römisches Bauempfinden nicht denkbar, und doch ist die Stimmung griechisch.

Natürlich sind auch typisch römische Bauformen, wie der Triumphbogen und die Thermen, von der Kunst des zweiten Jahrhunderts gepflegt worden; unter Trajan und Hadrian sind die schön erhaltenen Thermen von Leptis Magna in Tripolis entstanden. Aber im ganzen spüren wir in der Architektur dieser Epoche eine retardierende und stärker rein griechischen Einflüssen zugängliche Tendenz, wie es auch in der augusteischen Kunst der Fall war.

Dagegen setzt die römische Reaktion, die am Anfang des dritten Jahrhunderts beginnt, wieder mit einer Steigerung der architektonischen Produktion ein. Es sind keine neuen Aufgaben, die ihr gestellt werden. Daher sieht sie ihr Ziel an dem Riesenbau der Thermen des Caracalla darin, die symmetrische Gestaltung des Grundrisses bis zur äußersten Konsequenz durchzuführen, die Masse ins Gigantische zu steigern und im Dekorativen eine üppige Phantasie spielen zu lassen. Ein unabweisbares Zeugnis der Dekadenz ist es, daß die Qualität durch Masse und Kostbarkeit des Materials ersetzt wird.

Das Porträt des dritten Jahrhunderts läßt wieder das veristische römische Empfinden erwachen und ist vielleicht in noch eigentlicherem Sinne römisch als das flavische Porträt, weil es in einer ans Malerische und Impressionistische angrenzenden Auffassung und Formensprache ausgeführt wird. Die tragische Geschichte des Jahrhunderts wird vor uns lebendig, wenn wir den beinahe an die Karikatur streifenden Barbarenkopf des Thrakers Maximinus oder den Knaben Gordianus III. mit der kränklichen Greisenhaftigkeit seiner Züge erblicken. Römisches Temperament beseelt auch die Reliefs der Sarkophage.

Eine Löwenjagd ist von sprühendem Leben erfüllt, das sich bis in die wie Flammen züngelnden Locken äußert. Eine barocke Gestaltungskraft schafft in den bäurischen, von Erregung verzerrten Köpfen der Jagdgehilfen Typen von ganz unerhörter Lebendigkeit. Ein Meisterwerk dieser Kunstrichtung, dem mit größerer Berechtigung als irgendeinem hellenistischen Werke die Bezeichnung des Barock beigelegt werden kann, ist ein riesiger Schlachtsarkophag von wundervoller Erhaltung, an dem selbst Spuren des Goldes zu sehen sind, das einst das Gelock der Haare hell aufglänzen ließ. Ein chaotisches Gewirr von Leibern drängt sich übereinander. Noch flüchten im Hintergrund einzelne Feinde, aber ihre Masse ist schon zusammengebrochen. Sie füllen wie die Verdammten im Höllensturz die untere Sphäre, während von oben die Sieger eindringen. In der Mitte des oberen Teils lockern sich die Massen etwas, um dem siegreichen Feldherrn Raum zu geben, der, ohne zu kämpfen, das Antlitz dem Beschauer zugewandt, mit triumphierendem Gestus dahersprengt. Von einer ganz neuen, frisch erfindenden Gestaltungskraft sind die Typen der Barbaren und der römischen Krieger erfüllt. In den Köpfen eines Toten und eines Sterbenden, dem die Augen brechen, hat der Meister eine Stärke des Ausdrucks erreicht, die fast aus dem Rahmen der Antike herausfällt und Parallelen in der Kunst des Mittelalters und des Barock findet. Die ganze Auffassung des Sieges ist ungriechisch und geht in der Darstellung des nicht handelnden, sondern repräsentativ triumphierenden Feldherrn auch über die römische Tradition hinaus. Hier ist schon orientalisches Empfinden eingedrungen, wie es in den Siegesbildern der altmesopotamischen und persischen Kunst lebt. Unantik ist es auch, daß die Besiegten zum Teil in kleinerem Maßstab als die Sieger dargestellt sind, und auf die Spätantike weist die repräsentative Haltung des Feldherrn.

Wo wir in der Kunst der Kaiserzeit eigentümlich römischen Zügen begegnen, was im Osten nie der Fall ist, werden wir immer wieder an Erscheinungen der westeuropäischen Kunst des Mittelalters und der Neuzeit erinnert. Es suchen Kräfte nach Gestaltung, die von der antiken Form gebändigt und geleitet werden und erst nach dem Untergang der Antike ihren ganz eigenen Ausdruck finden. Aber wir spüren, daß sie lebendig sind, wenn sie hier und da die antike Norm durchbrechen. Einen besonders eindrucksvollen Fall dieser Art bieten die Skulpturen von Neumagen an der Mosel, die im Zusammenhang eines provinzialen Stils stehen, der in der Umgebung von Trier, in Luxemburg und in den angrenzenden Teilen Belgiens und Nordfrankreichs blühte. Auf den Grabdenkmälern wird der ganze Handel und Wandel geschildert. Wir erblicken Moselschiffe mit ihrer Ladung von Weinfässern und sehen Pächter ihren Zins entrichten; es erscheinen Schulszenen und alle erdenklichen Darstellungen des täglichen Lebens, ein Ausdruck autochthonen Kunstbedürfnisses, der durch die Anregung und mit den Mitteln des römischen Reliefs Gestalt gewann. Aber das Reizvollste und Originellste sind nicht die Szenen als Ganzes, sondern die Köpfe der einzelnen Figuren. Da finden wir Prachttypen wie den weinseligen Moselschiffer

oder den sorgenvollen Pächter. Ihr Stil ist ganz malerisch und unlinear; erst das Licht formt die Köpfe und gibt ihnen, zumal durch die tiefen Höhlungen der Augen, den starken und lebendigen Ausdruck. Erinnern uns figürliche Gestalten dieser Kunst an französische frühe Gotik, so spüren wir in den Köpfen einen barocken Geist, und es ist wohl möglich, hier eine gelegentliche Äußerung eines Kunstempfindens zu erkennen, das erst in viel späteren Phasen der europäischen Kunstgeschichte stilbildend wurde.

Im griechischen Osten, dem schon der Impressionismus des stadtrömischen Porträts des dritten Jahrhunderts fremd blieb, würden wir einen in diesem Maße malerischen Stil schwerlich finden. Griechenland und die Provinzen des Ostens erleben in dieser Epoche einen neuen Aufschwung, dessen Blüte im zweiten Jahrhundert liegt, in dem entsprechend auch die Kunst in Rom eine gräzisierende Richtung nahm. Es ist eine Entwicklung, die, wie die gleichzeitige griechische Literatur, ganz an klassische Vorbilder anknüpft, innerhalb dieses Rahmens aber auch neue Aufgaben löst. Die besten Leistungen der östlichen Architektur sind Tempel, die jetzt in ein großes System von axialen Hofanlagen eingefügt werden, und Bauten mehr dekorativer Art, während die spezifisch römischen Probleme des Innenraums kaum gefördert werden. Es ist bezeichnend, daß ihre wirkungsvollsten Schöpfungen Prunktore und reich gegliederte Fassaden sind, die seit dem Beginn des zweiten Jahrhunderts in rascher Folge entstehen, auch den Westen beeinflussen und bis in die späteste Antike nachwirken.

Eine unabsehbare Fülle von Kopien der Meisterwerke altgriechischer Plastik wurde in den attischen Werkstätten hergestellt, um den dekorativen Schmuck für die Bauten der ganzen Welt zu liefern. In Kleinasien, Griechenland und Syrien entstanden Typen von Sarkophagen, die vielfach auch nach dem Westen exportiert wurden, während umgekehrt die römischen Sarkophage im Osten selten einen Liebhaber fanden. Beide Gruppen haben sich gegenseitig beeinflußt, aber der griechische Sarkophag hat immer an der Strenge des tektonischen Aufbaues festgehalten und im Relief nie die Grenzen der griechischen Tradition überschritten. In Kleinasien entstand im Anschluß an die blühende Fassadenkunst ein Typus, der den ganzen Sarkophagkasten mit einer Säulen-Nischenfassade umgab, während der klinenförmige Deckel, einer römischen Anregung folgend, die Gestalt des Toten zeigte. Auch wo es galt, römische Kriegstaten zu feiern, wie an einem Friese zu Ehren des Marc Aurel in Ephesos, schuf man kein römisches Triumphalbild, sondern folgte in der Auffassung und im Reliefstil Vorbildern des kleinasiatischen Hellenismus. Am reizvollsten ist die griechische Kunst des zweiten Jahrhunderts im Porträt. Hier gelingen ihr Werke, die die höchste Meisterschaft der Form mit einem Stimmungsgehalt verbinden, der sie den gleichzeitigen römischen Porträts überlegen macht.

Als Beispiel östlicher Provinzialkunst möge der Porträtstil dienen, der in Palmyra bis zur Zerstörung der Stadt im Jahre 273 gepflegt wurde. Schon im

Äußerlichen der Tracht herrscht hier orientalisches Empfinden. Die Stilisierung knüpft in Einzelheiten an alte orientalische Vorbilder an. Sie beruht ganz auf den Mitteln der Linie und verbindet sich mit der hieratisch repräsentativen Haltung zu einer Wirkung, um derenwillen man diese Kunst mitunter als Vorstufe der byzantinischen Kunst bezeichnet hat. Sie ist es in dem Sinne, daß hier bereits sich Stimmungen ungeschickt ausdrücken, die erst in der Spätantike und dann im Byzantinischen Inhalt der großen Kunst werden. Die Köpfe von Palmyra und von Neumagen, an den entgegengesetzten Grenzen des römischen Reiches entstanden, verkörpern in äußersten Gegensätzen den Dualismus von Ostrom und Westrom

DIOCLETIAN BIS JUSTINIAN
(SPÄTANTIKE)

Die spätantike Kunst trägt ein Janusantlitz; das eine ist der Antike, das andere dem Mittelalter zugewandt. Den Beginn der spätantiken Epoche bezeichnet die Schöpfung der Monarchie Diocletians, die den Sieg orientalischer Autokratie und das Unterliegen des griechischen Menschentums bedeutet, ihre letzte Blüte die glanzvolle Herrschaft Justinians. Die antike Tradition geht auch später nie ganz verloren, aber die geschichtlichen Bande, die gerade diese Epoche mit der Antike verbinden, sind stärker als die Beziehungen zum Mittelalter. Denn in organischem Wachstum, durch Jahrhunderte vorbereitet, geht die antike Kunst in die der Spätantike über, während diese von der eigentlichen Entwicklung der mittelalterlichen Kunst, die mit dem Karolingischen beginnt, durch die Periode des siebenten und achten Jahrhunderts getrennt ist, in der die Primitivität der neuen Völker, denen ein großer Teil der Zukunft gehörte, die Linie der antiken und monumentalen Tradition zwar nicht vernichtete, aber doch schwach und undeutlich werden ließ. Während die Kunst der Ostgoten noch im Banne der Antike steht, ist die Kunstübung der Langobarden und Franken die primitive Vorstufe zum Mittelalter. Die nördlichen Provinzen des Ostens gehen an die Slawen, der Südosten und der ganze Süden des römischen Reiches an den Islam verloren.

Die bedeutendste geistesgeschichtliche Tatsache der europäischen Geschichte nach der Entstehung der griechischen Kultur ist der Sieg des Christentums. Seine Religion schuf die Einheit, auf der die parallele Entwicklung der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit bei so vielen verschiedenartigen Völkern beruht. Ihren vollkommenen künstlerischen Ausdruck errang sie erst in der mittelalterlichen Kunst durch die Verbindung der in Rom, vor allem aber in Byzanz gepflegten Tradition der Antike mit den vorher unterdrückten künstlerischen Kräften der alten Völker des Westens und der unverbrauchten Frische der neuen Nationen. Die Kunst der Spätantike und darüber hinaus die altchristliche Kunst der ersten Jahrhunderte bilden dafür wichtige Vorstufen.

Betrachtet man die Kunst der Spätantike um ihrer selbst willen, so bedeutet sie einen Kompromiß zwischen einem im Grunde schon mittelalterlichen Empfinden und der Formensprache der alternden, aber immer noch produktiven Antike. In den ersten Teil dieser Epoche fällt noch der Zwiespalt zwischen Christentum und Heidentum, aber er wird dadurch gemildert, daß auch die heidnische Religion dieser Spätzeit von allgemeinen Stimmungen erfüllt ist,

die im Grunde der christlichen Religion verwandt sind. Die Kraft der allgemeinen Geistesentwicklung ist so groß, daß die künstlerische Entwicklung in Rom und in Byzanz sich annähernd parallel vollzieht. Von den Zügen, die das antike Antlitz der Kunst dieser Epoche bezeichnen, seien einige der wichtigsten genannt.

Die Macht der klassischen Formen ist so groß, daß sie sich neben den neuen erhalten und immer wieder Reaktionen herbeiführen. Neben Porträts des Konstantin, die aus dem Geiste der neuen Epoche heraus entstanden sind, stehen solche klassizistischen, fast augusteischen Charakters. Auf der Statue eines jugendlichen Beamten, die in ihrer Flächigkeit und dem linearen System ihrer Faltenmassen schon ganz unantik ist, sitzt ein überraschend maßvoll und im Sinne älterer Porträtstile gebildeter Kopf. Auch auf den Reliefs der elfenbeinernen Diptychen halten sich nicht nur heidnische Motive, sondern man knüpft bewußt an klassische Vorbilder an. In der ersten Hälfte dieser Epoche werden Träger dieser Renaissance-Stimmung besonders die vornehmen heidnischen Kreise gewesen sein; später wirkt der natürliche Wechsel der künstlerischen Strömungen, der in diesen Jahrhunderten durch die ungeheuere Fülle der noch stehenden antiken Monumente aller Art genährt wurde.

Eine merkwürdige und für die innere Zwiespältigkeit einer Übergangsperiode bezeichnende Erscheinung ist es, daß am Ende des dritten und im Laufe des vierten Jahrhunderts in Rom noch einmal jene drastisch schildernde Volkskunst aufblüht, die, innerstem römischen Bedürfnis erwachsen, neben der griechisch gerichteten Kunst der Kaiserzeit in den Bildern von Kriegen, Spielen und Darstellungen aller Art des wirklichen Lebens ihr Dasein fortgesetzt hatte. In derbem Naturalismus werden uns Jagden mit allem Detail an Kleidung und sonstigen Nebendingen oder etwa bei der Wagenfahrt zweier Frauen römisches Straßenleben vorgeführt. Auch in die christliche Kunst dringt dieser Stil ein, dessen Träger wohl gerade die Schichten des Volkes waren, die sich dem Christentum zuerst erschlossen hatten. In den Siegesreliefs vom Triumphbogen des Konstantin verbindet sich dieser Stil mit neuen, anders gerichteten Erscheinungen.

Dieses neue Wesen tritt uns im Porträt besonders früh und eindrucksvoll an dem Kopf einer Kolossalstatue Konstantins entgegen. Er zeigt uns das Streben, den Ausdruck des Kopfes zu verstärken durch eine Steigerung der den Ausdruck vermittelnden Teile über die Natur hinaus. Unnatürlich weit sind die Augen geöffnet; sie werden noch betont durch die lineare Hervorhebung der Augenlider, deren obere Ränder wieder mit den fast ornamentalen Schwingungen der Augenbrauen zusammengehen. Streng symmetrisch in linearen Bewegungen sind die Haare gegliedert. Die symmetrische Komposition, die ganz auf die Vorderansicht berechnet ist, verleiht dem Haupte den Zug einer feierlichen Repräsentation, während die riesigen, schwarz umrandeten Augen dem Antlitz den Ausdruck einer ungeheuren inneren Erregung geben. Diese Eigenschaften verstärken sich noch im Laufe der Jahrhunderte, aber die Tradition der

Plastik blieb doch gerade im Porträt am längsten lebendig. Es entstanden Meisterwerke des Herrscherporträts, wie noch im vierten Jahrhundert die bronzene Kolossalstatue Valentinians I. in Barletta oder gegen Ende des fünften Jahrhunderts das Porträt der Kaiserin Ariadne, Köpfe voll fast erschreckenden inneren Lebens. In Griechenland und Kleinasien wurden um die Wende des vierten zum fünften Jahrhundert Porträts von Beamten und von Philosophen geschaffen, in denen sich die ungeheure tragische Stimmung des Todesringens der Antike zu verkörpern scheint. Denn mit dem Expressionismus dieses Stils zerbricht in Wahrheit das klassische Prinzip; die Harmonie von Geist und Form zerfällt in den Dualismus von Seelischem und Körperlichem. Die Naturform wird zugunsten des Ausdrucks vergewaltigt.

Soweit Statuen zu diesen Köpfen gehörten, wurden sie immer weniger körperlich gestaltet. Ihre Komposition war ganz auf die Vorderansicht berechnet, und bisweilen wurden sie folgerichtig nicht mehr in voller Tiefe, sondern in reliefmäßiger Flachheit ausgeführt. Tatsächlich bedeutet diese Epoche den Untergang der Rundplastik, und mit der Plastik stirbt die griechische Antike. An die Stelle der Autarkie der in voller Körperlichkeit gebildeten menschlichen Gestalt tritt die abstraktere zweidimensionale Darstellung im Zusammenhange einer größeren Komposition.

Die Malerei und das eng mit ihr zusammengehende Relief übernehmen neben der Architektur die Führung. Wenn auf den mit der römischen Volkskunst der Malerei und späten Sarkophage zusammenhängenden Reliefs des Konstantinsbogens die Schlacht am Pons Milvius und die Belagerung einer Stadt geschildert werden, so ist noch die Tradition des Chronikstils der Trajanssäule lebendig. Aber eine unantike Hervorhebung des Ideellen ist es, wenn der Kaiser inmitten seiner Soldaten in übernatürlicher Größe erscheint. Die Erscheinung läßt sich in ihren Anfängen bis in die Zeit Trajans zurückverfolgen, aber erst hier wird sie zum Prinzip erhoben. Wird auf diesen Reliefs noch wirklich erzählt, so tragen die Darstellungen des in Ägypten entstandenen herrlichen Porphyrsarkophages der Helena einen symbolischen Charakter. Die Örtlichkeit ist kaum angedeutet. Unter dem Roß des siegreichen Feldherrn liegt ein Toter, ein Besiegter bittet um Gnade, die anderen Feinde knien gefesselt oder werden dem Herrscher vorgeführt. Der symbolische Gehalt dieser Triumphdarstellung ist derselbe wie auf den Siegesdarstellungen der altmesopotamischen und persischen Kunst. Noch weiter ging Konstantin in der Anwendnung des Symbols, als er sich nach dem Siege über Licinius darstellen ließ, wie er nach einem biblischen Bilde den Feind in Gestalt eines Drachen bezwingt.

Führt hier der Begriff des Symbolischen zur Abkehr von antikem Empfinden, so tritt dazu, das Wesen des antiken Reliefs und der antiken Malerei umgestaltend, das Streben zum Repräsentativen. Auf zweien der Reliefs vom Konstantinsbogen werden feierliche Staatsakte geschildert. Während das altorientalische und das griechisch-römische Relief eine Handlung erzählen, die sich wie eine Theaterszene vor unseren Augen abspielt, und bei der sich die Figuren

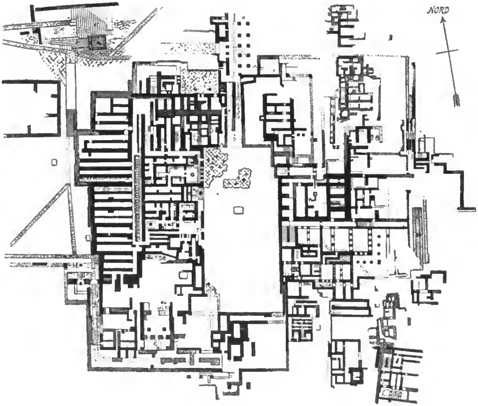
vorzugsweise im Profil bewegen, stehen wir hier vor einem symmetrischen Aufbau, dessen Mitte die Gestalt des Kaisers bildet. Auf dem einen Relief, das eine Schenkung des Kaisers an das Volk darstellt, thront er wie ein Götterbild in der Mitte, in kleinerer Gestalt sind die ihm zunächst Nahenden, noch winziger das ferner stehende Volk gebildet. Dieses Prinzip der Darstellung zieht den Beschauer in die Handlung hinein und verlangt von ihm nicht nur Betrachtung, sondern Verehrung.

Es drückt sich in diesem Wandel besonders sinnfällig der Übergang zum Mittelalter aus. Die Griechen kannten das Gefühl der Verehrung nur gegenüber dem rundplastischen Bildnis; nie ist ein Gemälde oder ein Relief Gegenstand des Kultes gewesen. Dementsprechend behandelte die Malerei die Handlung des Mythos oder der Wirklichkeit. In der Spätantike dagegen wird ihr die Aufgabe, ein repräsentatives, Ehrfurcht heischendes Dasein darzustellen. Diese Erscheinung ist das Korrelat zu dem Untergang der Plastik. Sie hat sich durch Jahrhunderte hindurch vorbereitet. Im Osten und Westen können wir verfolgen, wie allmählich in der Malerei und im Relief die repräsentative Vorderansicht zunimmt. Es scheint, daß dies in provinzialer und primitiver Kunst früher geschieht als in der klassisch beeinflußten großen Kunst, so daß wir annehmen können, daß der Wandel auf einer langsam gewachsenen, die ganze damalige Welt umfassenden geistigen Entwicklung beruht, deren Ausdruck durch die klassische Tradition gehemmt und durch den Sieg des Christentums beschleunigt wurde. Auch Art und Intensität des Gefühls der Verehrung gegenüber dem gemalten Bilde wird eine lange Entwicklung durchgemacht haben, bis das Ziel in den byzantinischen Ikonen und später im Altarbild der christlichen Kirche erreicht wurde.

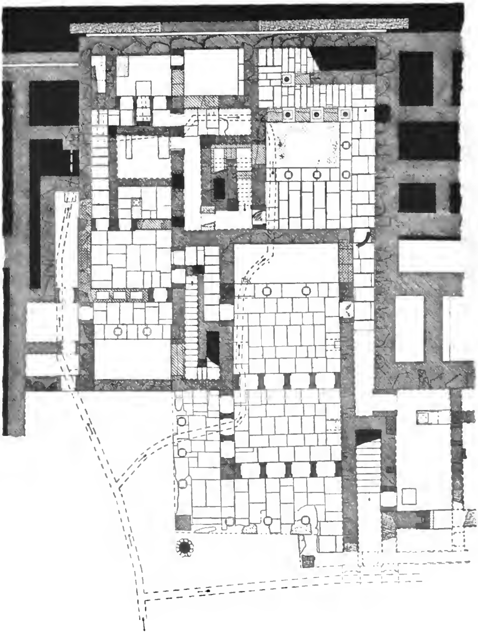
In der spätantiken Kunst finden wir das repräsentative Bild und Relief in mannigfaltigen Variationen. Auf dem christlichen Sarkophag des Junius Bassus begegnet es uns kurz nach der Mitte des vierten Jahrhunderts in einer noch freien, nicht hieratisch steifen Form und verbunden mit Szenen des erzählenden römischen Stils. Streng und starr tritt es uns auf den Sockelreliefs vom Obelisken Theodosius des Großen im Konstantinopeler Hippodrom entgegen, fast ornamentalisiert auf den Elfenbeindiptychen der Konsuln. Gehen Stein- und Elfenbeinreliefs dieser Epoche schon stark ins Handwerkliche oder Kunstgewerbliche über, so sind uns zwei ganz große Meisterwerke der Spätantike in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna erhalten, die Justinian und seine Gattin Theodora, beide inmitten ihres Gefolges, darstellen. Antik ist hier außer der Tradition der Formen der Inhalt, der eine Handlung zum Gegenstande hat. Der Kaiser ist im Begriff, geleitet von dem Erzbischof und gefolgt von seinem Hofstaat, eine Opferspende am Altar darzubringen. Die Aufgabe entspricht der des Opferzuges an der Ara Pacis, und der Meister war gewiß nicht geringer. Fast unergründlich ist die Fülle feinster zeichnerischer und farbiger Differenzierungen, mit der er die Gestalten unterscheidet, die Idee der Richtung des Zuges andeutet und die Strenge des Aufbaues mildert. Und doch

genügt ein Blick auf die feierliche Repräsentation, zu der die Handlung geformt ist, und die unkörperliche Flächigkeit der Gestalten, um bewußt zu werden, daß wir uns in einer anderen Welt befinden als in der des Parthenonfrieses und der Ara Pacis.

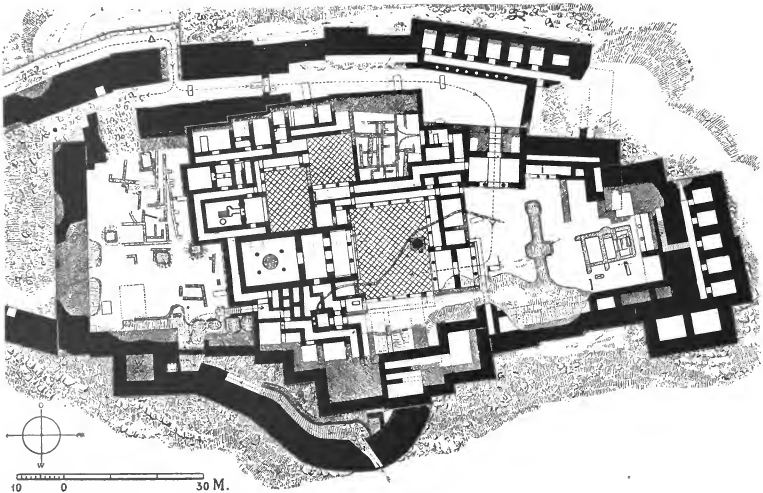
Justinian hat die Sophienkirche in Konstantinopel erbauen lassen. Die Konstruktion dieser leichtesten Kuppel, die über einem Kirchenraume schwebt, über einem quadratischen Grundriß, beruht auf Gedanken, die erst in spätantiker Zeit auftauchen. Aber gegenüber dem Zwiespalt zwischen Nachfahren rein antiker Architektur und den christlichen Basiliken, deren Idee und Gestalt aus dem Orient kommen, bedeuten die Zentralbauten dieser Epoche mit ihren Kuppeln eine letzte Synthese aus der Antike und dem neuen Stilempfinden, in der die Antike die Grundlage bildet. In diesem Sinne können wir die Hagia Sofia, den überwältigendsten Innenraum, der je geschaffen worden ist, als die letzte Frucht der antiken Architektur betrachten.



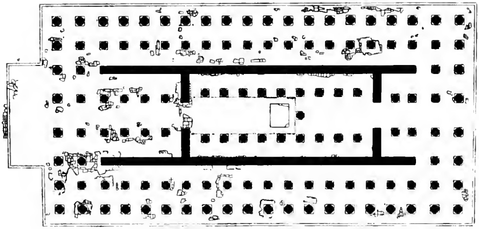
Der Königspalast in Knossos (Kreta)



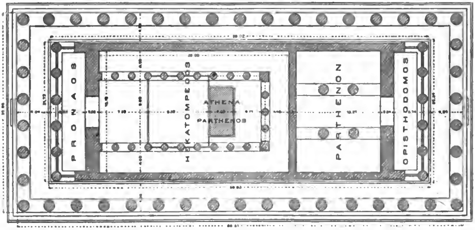
Die Königsgemächer im Palast von Knossos (Kreta)



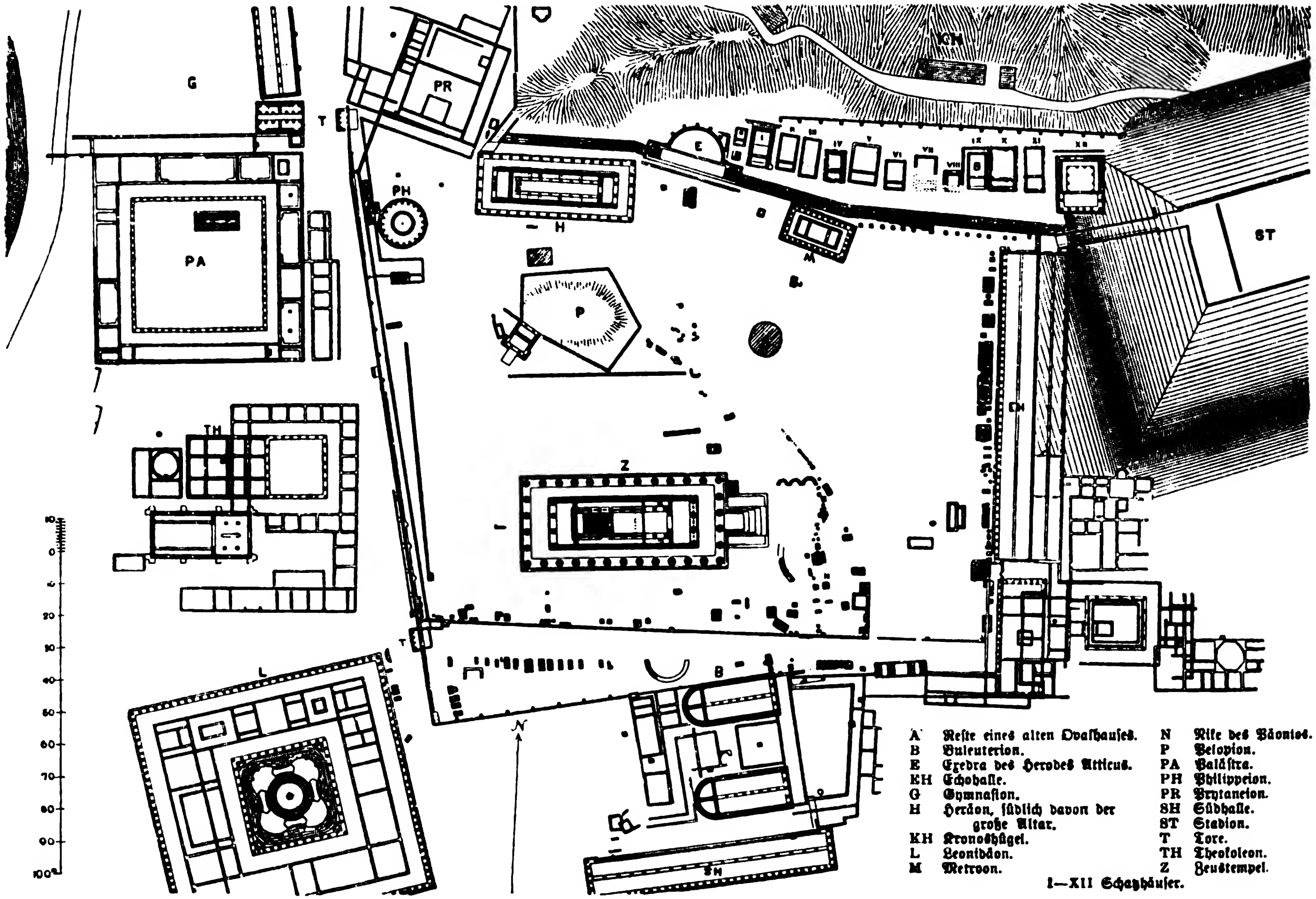
Die Oberburg von Tiryns



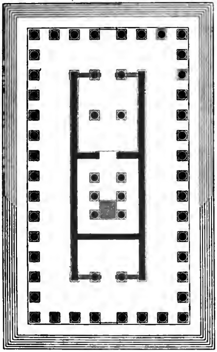
Archaischer Tempel der Artemis in Ephesos (nach Hogarth)



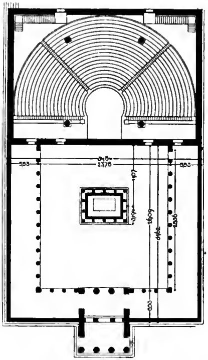
Der Parthenon auf der Akropolis in Athen



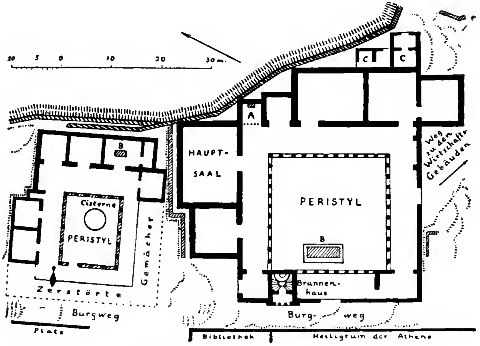
Plan des Heiligtums von Olympia



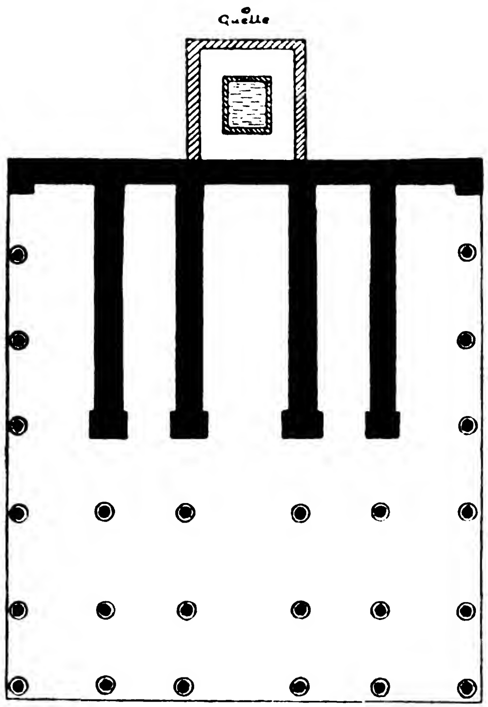
Das Artemision von Magnesia
(nach Humann)



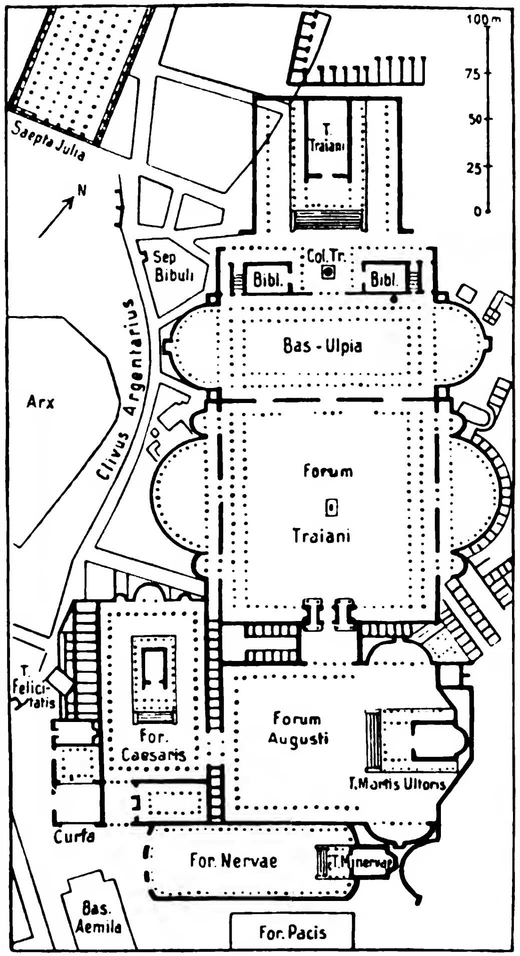
Das Rathaus von Milet
(nach Knackfuß)



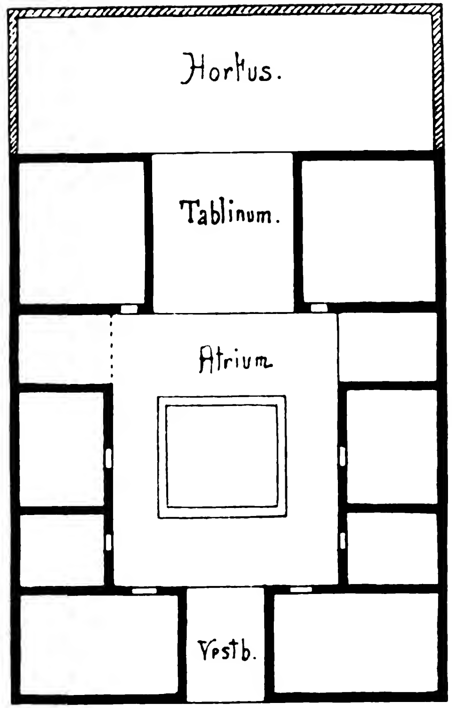
Der Königspalast von Pergamon



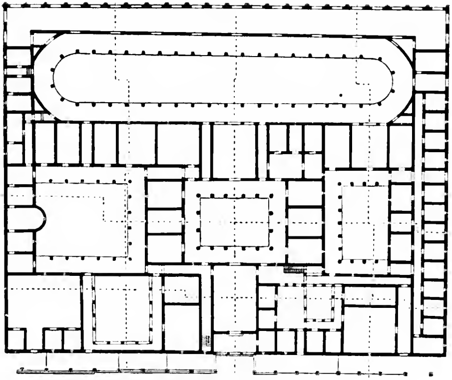
Etruskischer Tempel im Civitâ Castellana



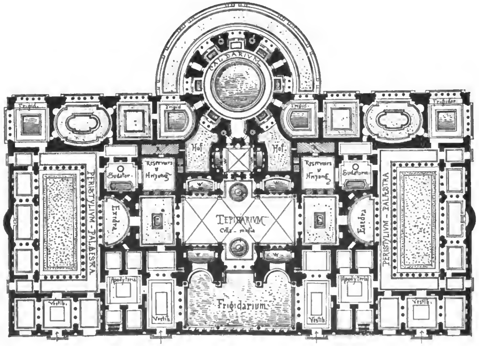
Das Trajansforum in Rom (nach Wiemer)



Römisches Haus (nach Durm)



Der Legatenpalast von Xanten (nach Lehner)



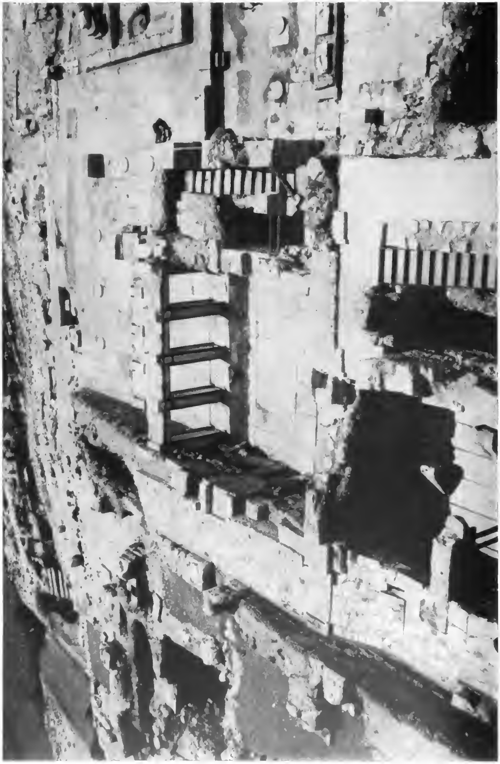
Die Thermen des Caracalla in Rom (nach Durm)

ABBILDUNGEN

KRETISCH-
MYKENISCHE KUNST



Blick auf den Schloßhügel von Knossos



Blick auf die Königsgemächer im Palast von Knossos



Außenhof des Palastes von Knossos



Treppenanlage im Palast von Knossos



Lichthof und Treppenhaus im Palast von Knossos



Magazin mit Vorratsgefäßen im Palast von Knossos



Thronraum mit rekonstruierten Wandgemälden im Palast von Knossos



Blumenwildnis, Fragment eines Wandgemäldes aus Hagia Triada. Herakleion, Museum



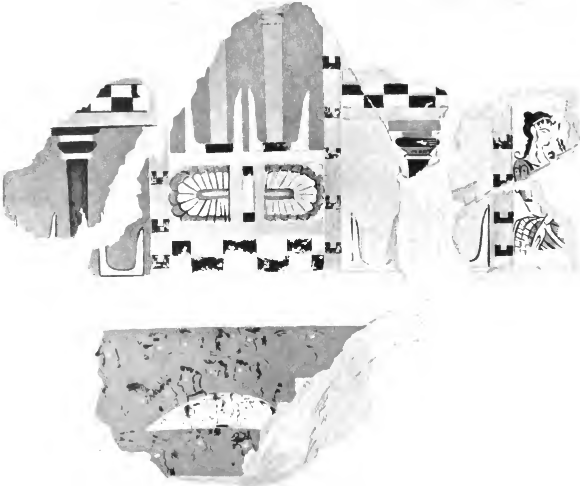
Freskofragment einer knienden, Blumen pflückenden Frau. Herakleion, Museum



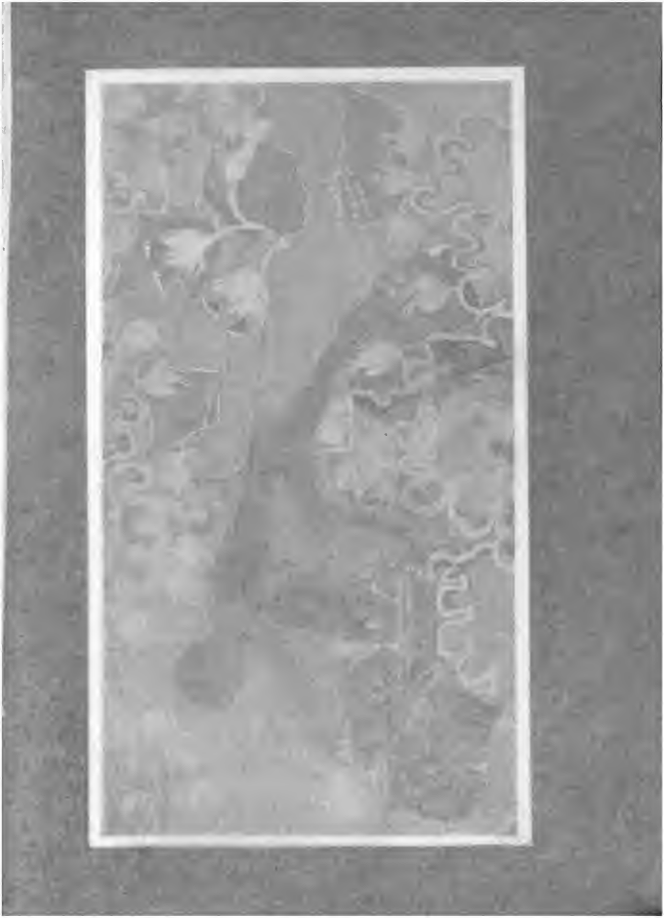
Wildkatze und Fasan, Fragment eines Wandgemäldes aus Hagia Triada. Herakleion, Museum



Hofdamen, Fragment eines Wandgemäldes aus Knossos. Herakleion, Museum



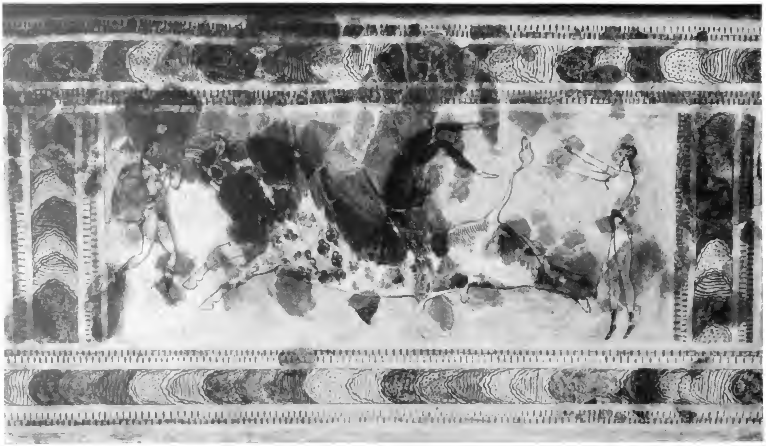
Volksfest vor der Palastkapelle, Fragment eines Wandgemäldes aus Knossos. Herakleion, Museum







Jüngling mit Rhyton, Monumentalgemälde aus Knossos.
Herakleion, Museum



Stierspiel, rekonstruiertes Wandgemälde aus Knossos. Herakleion, Museum



Opferszenen auf einem Sarkophag aus Hagia Triada. Herakleion, Museum



Wildziege mit Jungen, Fayencerelief. Herakleion, Museum



Kuh und Kälbchen, Fayencerelief. Herakleion, Museum



Reliefs eines Trichtergefäßes aus Hagia Triada. Herakleion, Museum



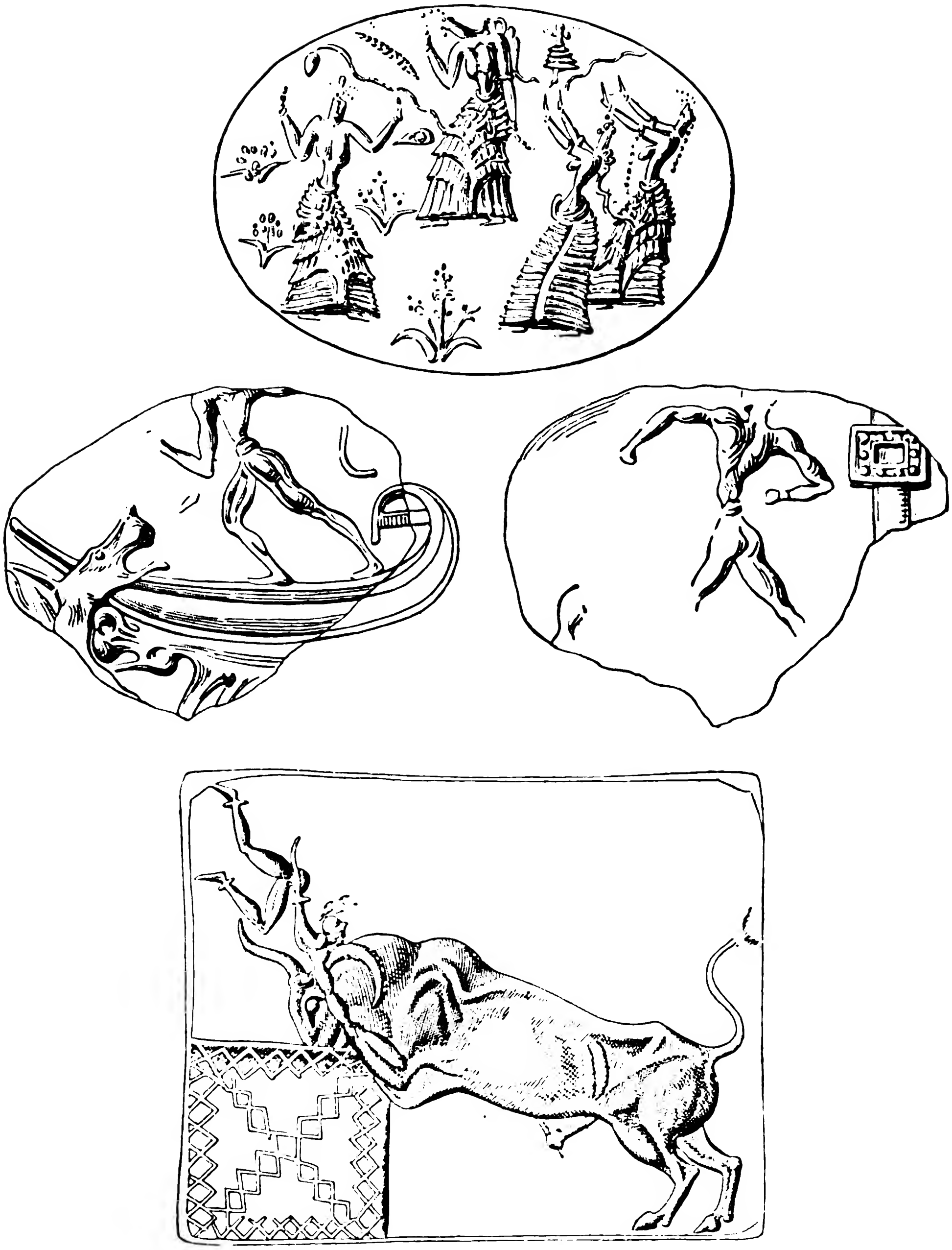
Schnittervase aus Hagia Triada (Rekonstruktion). Herakleion, Museum



Priesterin mit Schlangen, Fayencestatuette aus Knossos. Herakleion, Museum

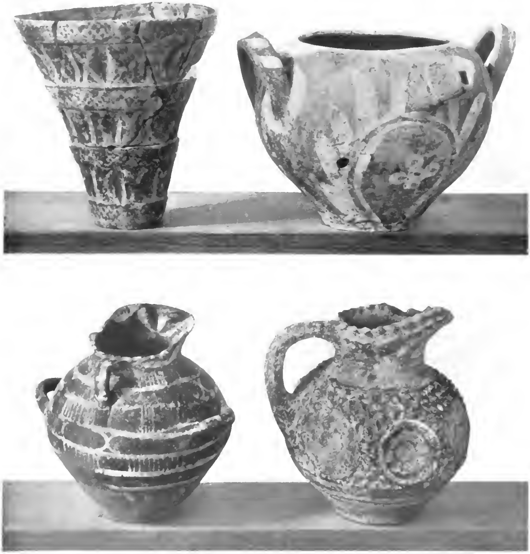


Steinernes Kultgefäß in Form eines Stierkopfes, aus Knossos.
Herakleion, Museum



Vergrößerte Zeichnungen nach einem kretischen Goldring und kretischen Siegeln





Gefäße der mittelminoischen Periode. Herakleion, Museum



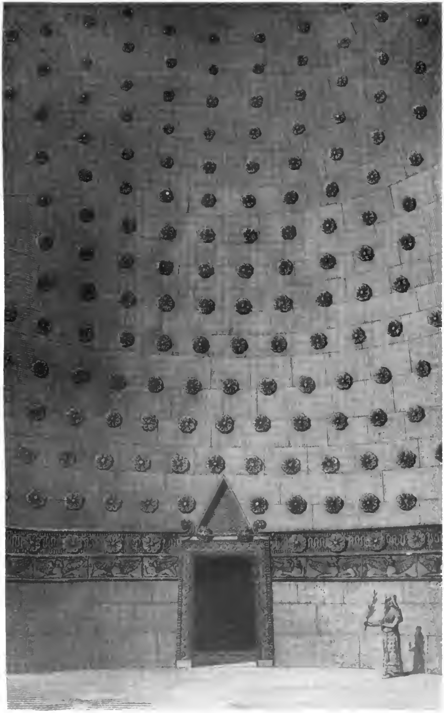
Amphora der ersten spätminoischen Periode. Herakleion, Museum



Bügelkanne der ersten spätminoischen Periode. Herakleion, Museum



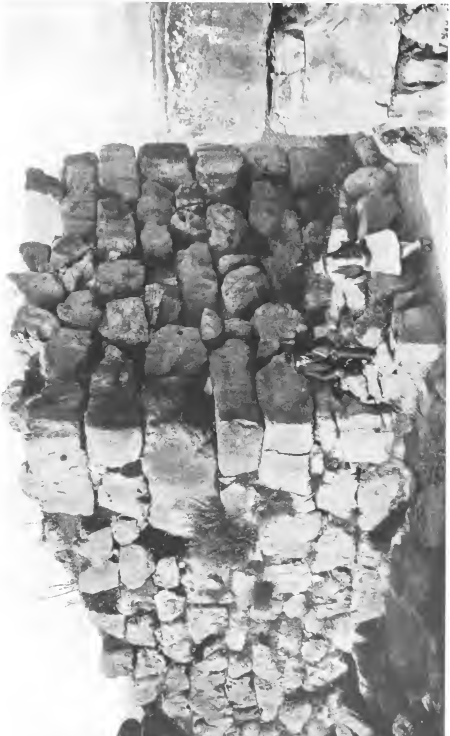
Fassade eines Kuppelgrabes (Schatzhaus des Atreus) in Mykenai



Kuppelgrab (Schatzhaus des Atreus) in Mykenai,
Rekonstruktion des Inneren



Kuppelgrab (Schatzhaus des Atreus) in Mykenai, Ansicht des Inneren



Torturm in Tiryns



Burghügel von Tiryns, Gesamtansicht



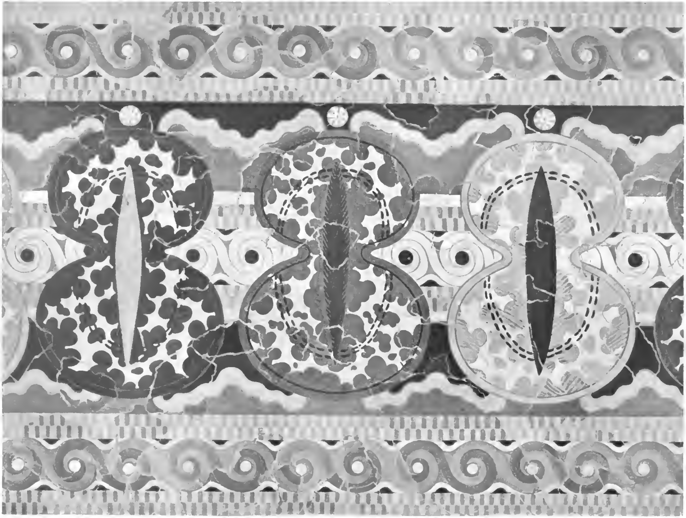
Tiryns, Ruine des Megarons und Blick auf die argivische Ebene



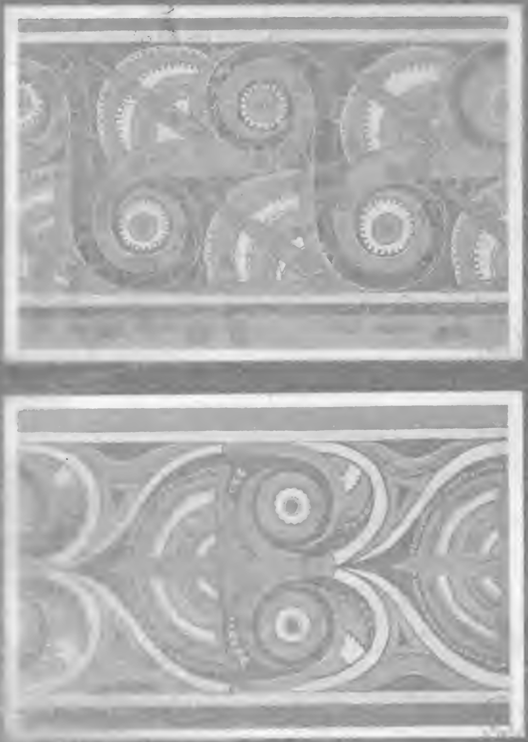
Gewölbte Galerie in Tiryns

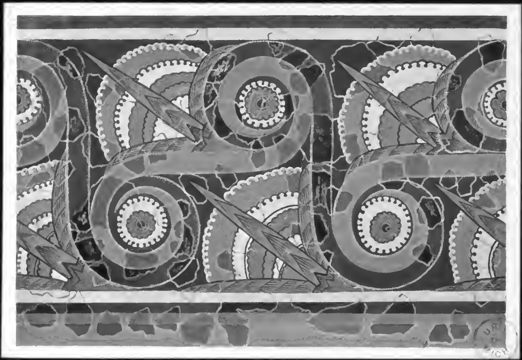


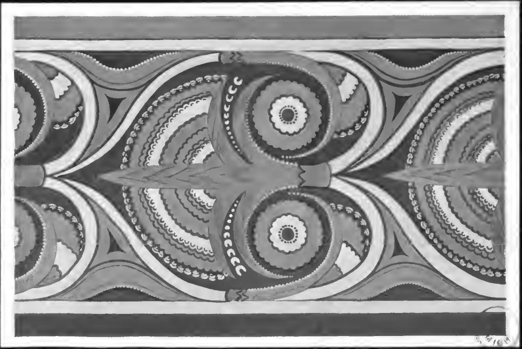
Burgtreppe in Tiryns



Wandfries mit Schildornament aus Tiryns. Athen, Nationalmuseum









Palast mit Frauen als Zuschauerinnen eines Schauspiels, Freskofragment aus Mykenai.
Athen, Nationalmuseum



Reiter mit Pferden, rekonstruiertes Wandgemälde aus Mykenai. Athen, Nationalmuseum



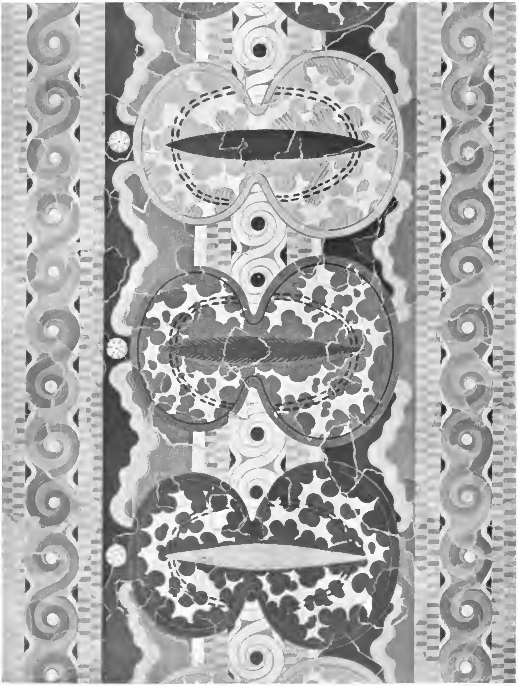
Eberjagd, rekonstruiertes Wandgemälde aus Tiryns, Athen, Nationalmuseum



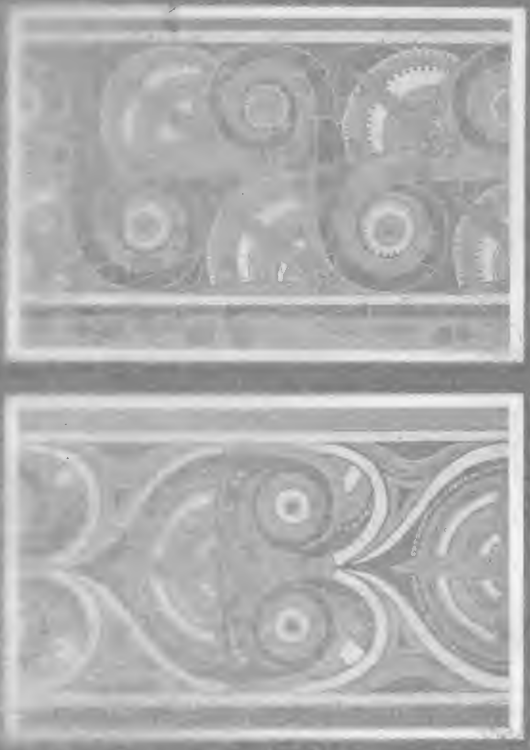
Gewölbte Galerie in Tiryns



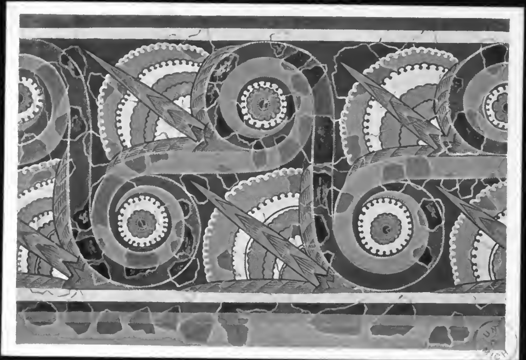
Burgtreppe in Tiryns

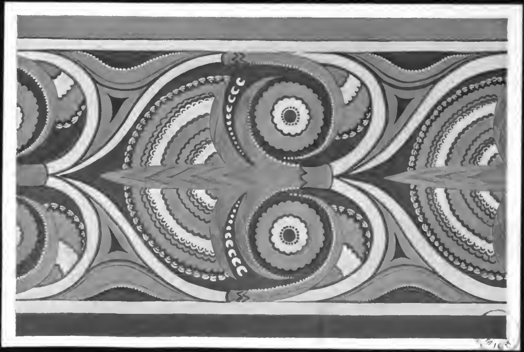


Wandfries mit Schildornament aus Tiryns. Athen, Nationalmuseum







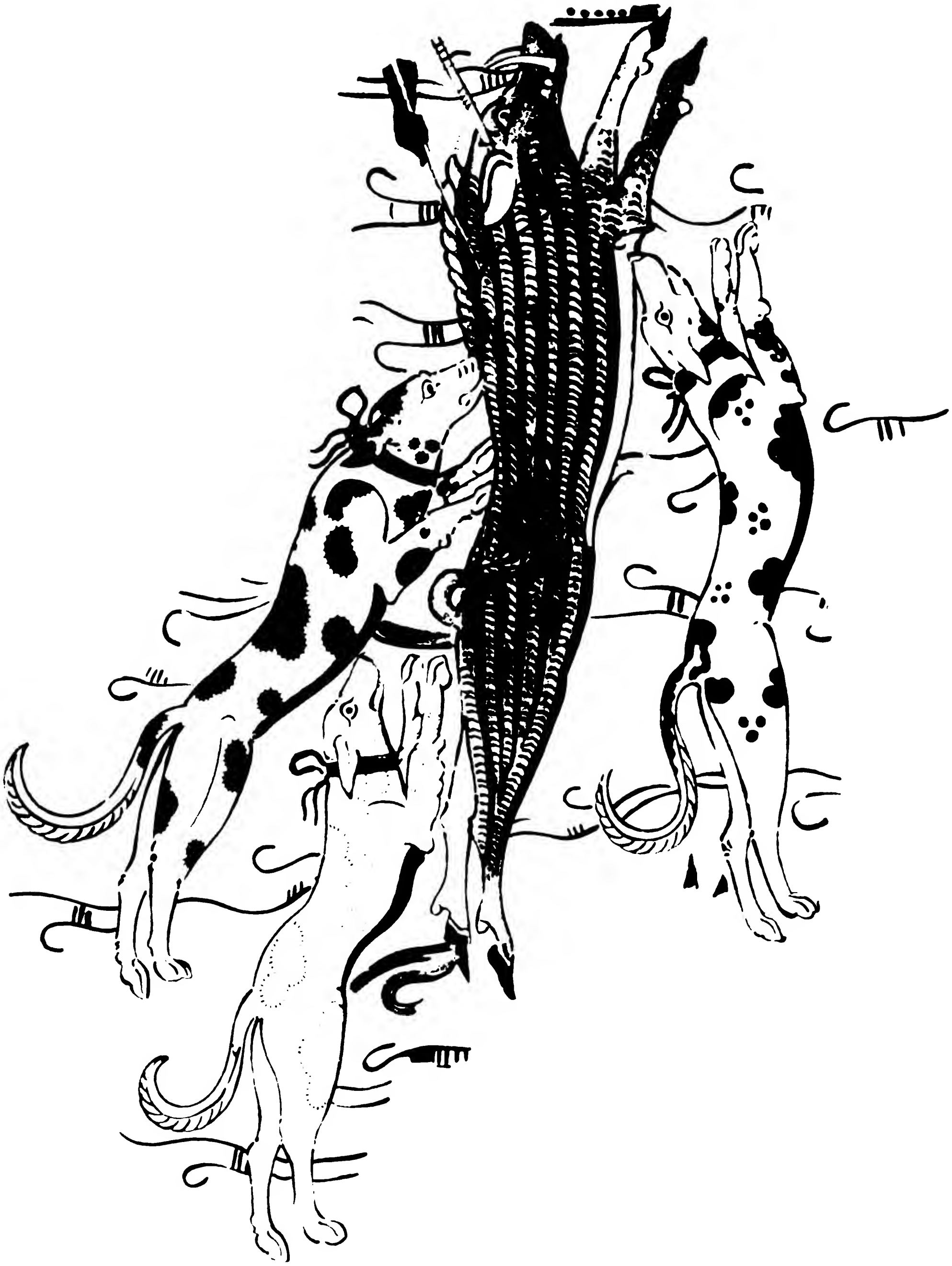




Palast mit Frauen als Zuschauerinnen eines Schauspiels, Freskofragment aus Mykenai.
Athen, Nationalmuseum



Reiter mit Pferden, rekonstruiertes Wandgemälde aus Mykenai. Athen, Nationalmuseum



Eberjagd, rekonstruiertes Wandgemälde aus Tiryns. Athen, Nationalmuseum

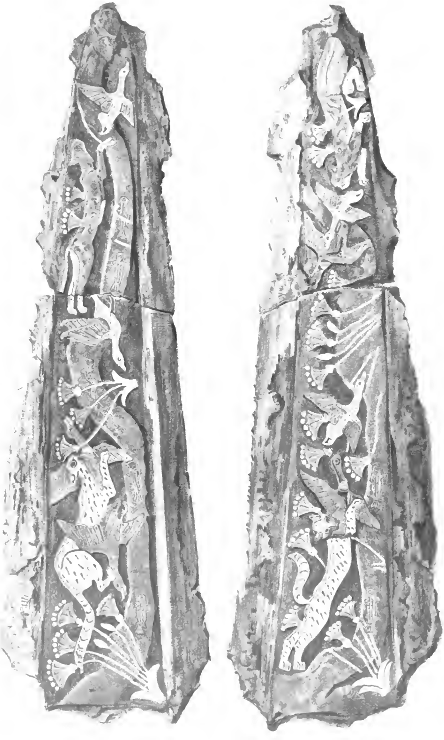


Frau mit Elfenbeingefäß,
rekonstruiertes Monumentalgemälde aus Tiryns.
Athen, Nationalmuseum

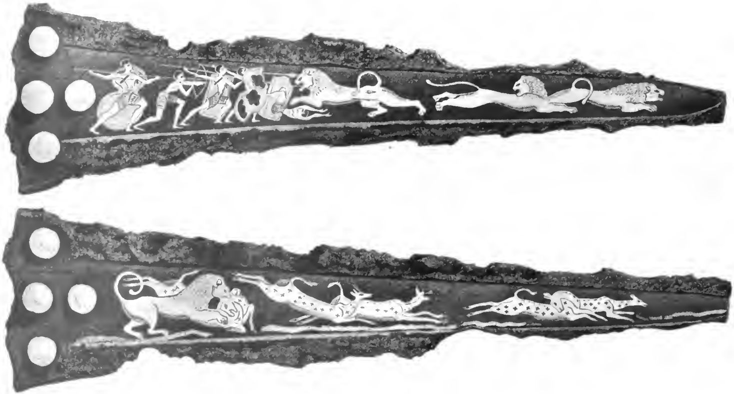




Goldringe aus Mykenai (vergrößert). Athen, Nationalmuseum



Dolchklinge aus Mykenai (Wildkatzen und Enten). Athen, Nationalmuseum



Dolchklinge aus Mykenai (Löwenjagd, Löwen und Gazellen). Athen, Nationalmuseum





Goldbecher aus Vaphio (Weidende Rinder). Athen, Nationalmuseum





Goldbecher aus Vaphio (Treiben wilder Stiere). Athen, Nationalmuseum



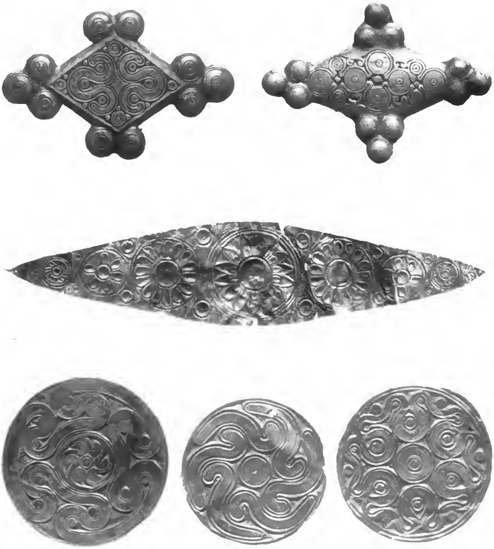
Goldmaske aus einem Schachtgrab von Mykenai. Athen, Nationalmuseum



Grabstele aus Mykenai. Athen, Nationalmuseum



Goldwände eines Kästchens aus Mykenai. Athen, Nationalmuseum



Goldene Schmuckscheiben aus Mykenai. Athen, Nationalmuseum



Spätmykenische Keramik

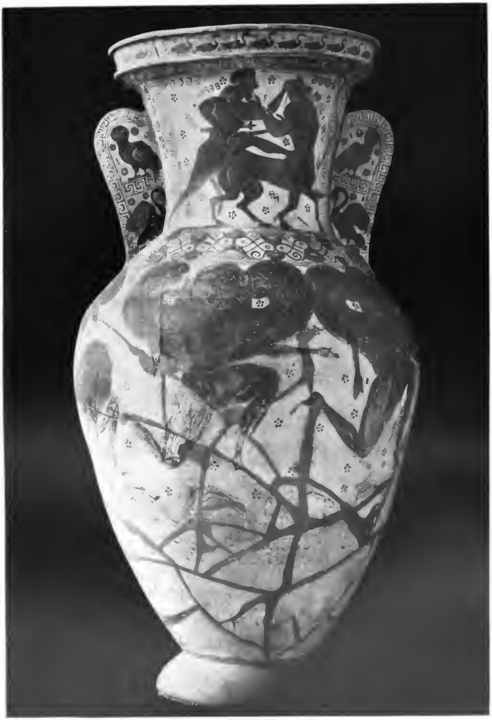
ARCHAISCHE KUNST



Monumentalamphora des geometrischen Stils. Athen, Nationalmuseum



Monumentales Grabgefäß des geometrischen Stils. New York, Metropolitan Museum



Altattische Amphora (Herakles und Nessos). Athen, Nationalmuseum



Rhodischer Teller (Kampf um die Leiche des Euphorbos). London, British Museum



Bronzeblech aus Olympia. Athen, Nationalmuseum



Reiterfries aus Prinias (Kreta). Herakleion, Museum

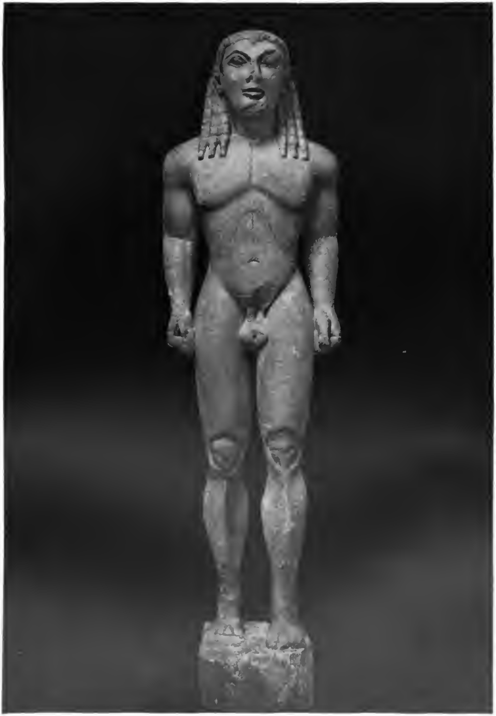




Sitzende Frau, Kalksteinstatue aus Tegea. Athen, Nationalmuseum



Kalksteinstatuette. Paris, Louvre



Kleobis (oder Biton), Werk des Polymedes von Argos. Delphi, Museum



Jünglingsstatue („Apollon“) aus Attika. München, Glyptothek

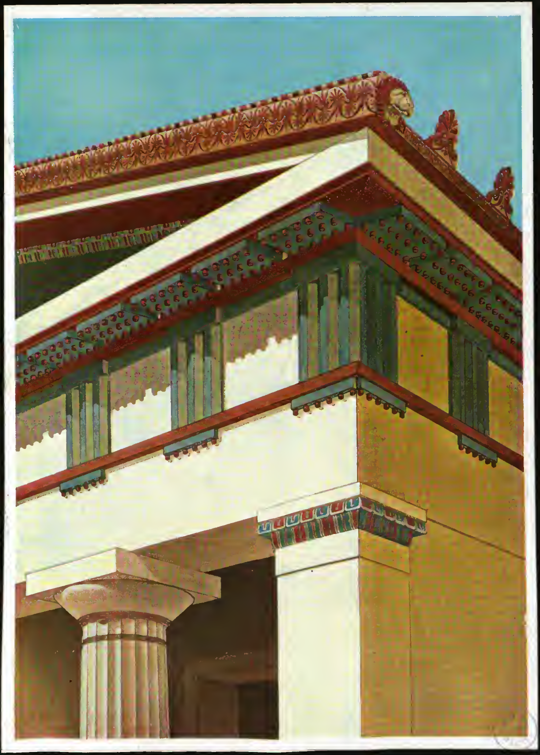


Jünglingsstatue („Apollon") von Melos. Athen, Nationalmuseum



Das Heraion zu Olympia







Tempel in Korinth



Zeus und Gigant, Giebelrelief in Korfu. Korfu, Museum



Laufende Gorgo, Giebelrelief in Korfu (Mittelfigur). Korfu, Museum



Dioskuren und Idas mit Rinderherde, Metope eines Schatzhauses in Delphi. Delphi, Museum



Europa auf dem Stier, Metope eines Schatzhauses in Delphi. Delphi, Museum



Kämpfender Krieger aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Aegina.
München, Glyptothek



Sterbender Krieger aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Aegina. München, Glyptothek



Blitzschleudernder Zeus, Bronzestatuette aus Dodona. Berlin, Antiquarium



Blitzschleudernder Zeus, Bronzestatuette aus Dodona. Berlin, Antiquarium



Sitzbild des Chares von der Prozessionsstraße zum Didymaion bei Milet.
London, British Museum



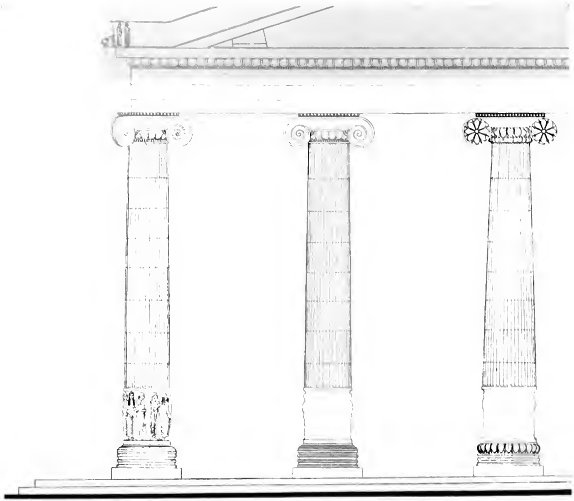
Sitzbild von der Prozessionsstraße zum Didymaion bei Milet.
London, British Museum



Artemis, von Nikandre geweiht, aus Delos. Athen, Nationalmuseum



Elfenbeinstatuette aus Ephesos. Konstantinopel, Museum



Archaischer Tempel der Artemis zu Ephesos, Rekonstruktion der Säulenstellung



Kapitell vom archaischen Tempel der Artemis zu Ephesos (Rekonstruktion). London, British Museum





Altionisches Antenkapitell vom Didymaion bei Milet



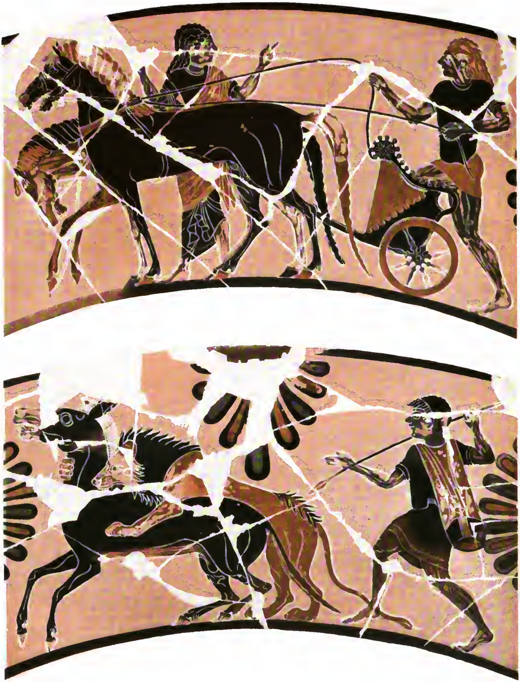
Skulpierte Säulenbasis vom Artemision zu Ephesos. London, British Museum



Frauenkopf vom Artemision zu Ephesos. London, British Museum



Frauenkopf vom Artemision zu Ephesos. London, British Museum



Bilder einer Caeretaner Hydria. Berlin, Antiquarium



Tonsarkophag aus Klazomenai. Berlin, Antiquarium



Fassade des Schatzhauses der Siphnier in Delphi (Rekonstruktion)



Streit von Apoll und Herakles um den Dreifuß, Giebelrelief vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Delphi, Museum



Gigantomachie. Vom Fries des Siphnierschatzhauses in Delphi. Delphi, Museum



Götterversammlung. Vom Fries des Siphnierschatzhauses in Delphi. Delphi, Museum



Thronende Göttin. Berlin, Altes Museum



Thronende Göttin. Berlin, Altes Museum

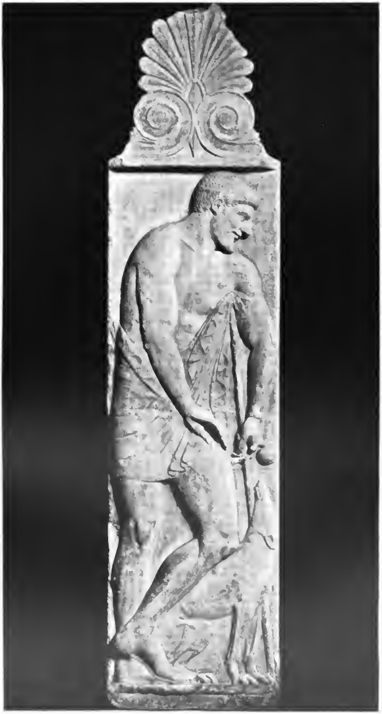


Thronende Göttin, Seitenansicht von Kopf und Brust. Berlin, Altes Museum



Kopf der thronenden Göttin. Berlin, Altes Museum

Tafel VI



Grabstele eines Mannes. Neapel, Nationalmuseum



Einführung des Herakles in den Olymp. Porosgiebel von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum



„Blaubart", Kopf eines Meerdämons von einem Porosgiebel. Athen, Akropolismuseum



Stehende Göttin. Berlin, Altes Museum



Kopf der stehenden Göttin. Berlin, Altes Museum



Der sogenannte Kalbträger, Votivstatue des Rhombos. Athen, Akropolismuseum



Kopf des Kalbträgers. Athen, Akropolismuseum



Kopf eines bärtigen, bekränzten Mannes. Paris, Louvre



Kopf eines bärtigen Mannes. Berlin, Altes Museum



Theseus und Antiope, Giebelgruppe aus Eretria. Chalkis, Museum



Jünglingskopf. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



Frauenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum



Mädchenstatue von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum



Oberteil einer Mädchenstatue, Weihgeschenk des Euthydikos.
Athen, Akropolismuseum



Knabenstatue von der Akropolis (Rückansicht).
Athen, Akropolismuseum



Knabenstatue von der Akropolis (Vorderansicht).
Athen, Akropolismuseum



Statue eines bekleideten Jünglings von der Akropolis.
Athen, Akropolismuseum



Reitender Jüngling, Marmorgruppe von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum



Vorderteil eines Pferdes, Teil einer Marmorgruppe von der Akropolis.
Athen, Akropolismuseum



Grabstele des Aristion (Oberteil). Athen, Nationalmuseum



Grabstele des Aristion,
Gesamtansicht.
Athen, Nationalmuseum



Ballspiel und Ringkampf, Reliefs von einer Statuenbasis. Athen, Nationalmuseum



Jünglinge mit Hund und Katze und Ballspiel, Reliefs von Statuenbasen. Athen, Nationalmuseum



Die „Françoisvase“. Florenz, Museo Archeologico



Die „Françoisvase“. Florenz, Museo Archeologico



Amphora des Exekias (Achill und Aias beim Brettspiel). Rom, Vatikan







Amphora des Andokides (Heldenkampf). Paris, Louvre



Ringkampf von Peleus und Thetis, Innenbild einer Schale des Peithinos.
Berlin, Antiquarium



Greis, von Frau mit Wein bedient, Innenbild einer Schale. Corneto, Museum



Griechische Münzen des sechsten und fünften Jahrhunderts. Hamburg, Kunsthalle

JUGENDALTER





Achill verbindet Patroklos, Innenbild einer Schale des Sosias.
Berlin, Antiquarium



Theseus bei Amphitrite, Innenansicht einer Schale des Töpfers Euphronios.
Paris, Louvre



Schale des Töpfers Brygos (Heimkehr vom Gelage). Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität



Folgen des Symposions, Innenbild der Schale des Töpfers Brygos. Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität



Apollon Choiseul-Gouffier. Römische Kopie. London, British Museum



Apollon mit der Leier, Bronzestatue aus Pompeji. Römische Kopie.
Neapel, Nationalmuseum



Wagenlenker, Bronzestatue von einer Gruppe in Delphi. Delphi, Museum



Göttin in dorischem Peplos. Römische Kopie. Rom, Museo Torlonia



Göttin in dorischem Peplos (Rückansicht, nach Gipsabguß)



Verhüllte Frau. Römische Kopie. Berlin, Altes Museum
(Nach rekonstruiertem Gipsabguß)



Verhüllte Frau (Seitenansicht, nach rekonstruiertem Gipsabguß). Römische Kopie.
Berlin, Altes Museum



Verhüllte Frau (Rückansicht der Figur Seite 236, nach rekonstruiertem Gipsabguß)



Kopf der verhüllten Frau. Römische Kopie. Berlin, Altes Museum



Olympische Wettläuferin. Römische Kopie. Rom, Vatikan

Tafel XII



Die sogenannte Venus vom Esquilin. Römische Kopie. Rom, Conservatorenpalast



Flüchtende Niobide. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



Verwundete Niobide. Rom, Thermenmuseum



Sterbender Niobide. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek



Poseidontempel in Paestum, Westfront



Poseidontempel in Paestum, Nordwestansicht



Poseidontempel in Paestum, Teilansicht der Westfront



Poseidontempel in Paestum, Blick in die Cella



Herakles bändigt den kretischen Stier, Metope vom Zeustempel in Olympia.
Paris, Louvre und Olympia, Museum



Herakles bei Atlas, das Himmelsgewölbe tragend, Metope vom Zeustempel in Olympia.
Olympia, Museum



Herakles reinigt den Stall des Augeias, Metope vom Zeustempel in Olympia.
Olympia, Museum



Kopf des Herakles von der Atlasmetope Seite 246. Olympia, Museum



Kopf der Athena von der Augeiasmetope. Olympia, Museum



Ringender Lapith aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Olympia, Museum



Lapithin und Kentaur aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Olympia, Museum



Kopf des gebissenen Lapithen aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia.
Olympia, Museum



Beißender Kentaur und würgender Lapith aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Olympia, Museum



Kopf der Braut aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Olympia, Museum



Kopf des Apollon vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Olympia, Museum



Oberkörper des Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia.
Olympia, Museum



Kniender Knabe aus dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia. Olympia, Museum



Kniendes Mädchen aus dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia. Olympia, Museum



Totenmahl, Weihrelief aus Thasos, Konstantinopel, Museum



Auftauchende Göttin, Vorderseite des sogenannten ludovisischen Throns. Rom, Thermenmuseum



Opfernde Frau, Nebenseite des sogenannten ludovisischen Throns.
Rom, Thermenmuseum



Flötenspielendes Mädchen, Nebenseite des sogenannten ludovisischen Throns.
Rom, Thermenmuseum



Leierspielender Jüngling, Nebenseite des Gegenstücks zum ludovisischen Thron.
Boston, Museum of Fine Arts



Grabrelief (Jüngling und Knabe mit Palaestrageräten). Rom, Vatikan



Grabrelief (Apoxyomenos und Knabe). Delphi, Museum



Grabstele eines Mädchens. Berlin, Altes Museum



Sogenannte trauernde Athena, Weihrelief von der Akropolis.
Athen, Akropolismuseum



Grabrelief (Mädchen mit Tauben). New York, Metropolitan Museum



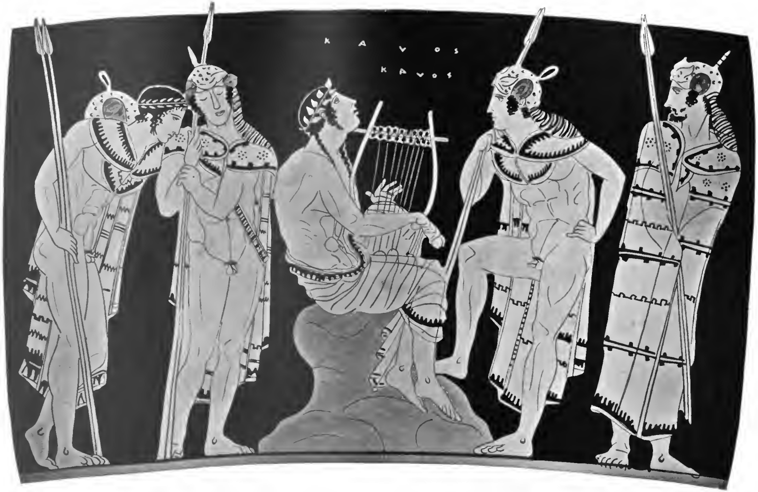
Kelchkrater (Versammlung griechischer Heroen um Athena und Herakles). Paris, Louvre



Teilansicht des Kelchkraters Seite 266



Achilleus tötet Penthesileia, Innenbild einer Schale. München, Antiquarium



Orpheus unter den Thrakern, Bild von einem Krater aus Gela. Berlin, Antiquarium



Bronzestatuette einer Spinnerin. Berlin, Antiquarium



Bronzestatuette einer Spinnerin. Berlin, Antiquarium

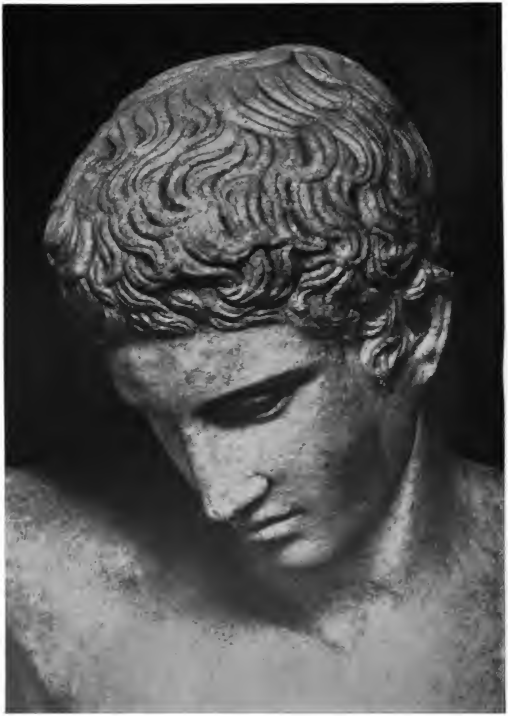


Bronzestatuette aus Ligurio. Berlin, Antiquarium

KLASSISCHE KUNST
DER ERHABENE STIL



Speerträger (Doryphoros) des Polyklet. Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Kopf des sogenannten Westmacottschen Epheben (Statue eines siegreichen Knaben) von Polyklet. Römische Kopie. London, British Museum



Der sogenannte Westmacottsche Ephebe (Statue eines siegreichen Knaben) von Polyklet. Römische Kopie. London, British Museum



Jüngling mit Siegerbinde (Diadumenos) des Polyklet. Römische Kopie.
Athen, Nationalmuseum



Bronzestatue eines Epheben aus Pompeji. Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Bronzestatue eines Epheben aus Pompeji. Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Kopf der Bronzestatue eines Epheben aus Pompeji. Römische Kopie.
Neapel, Nationalmuseum



Kopf der Bronzestatue eines Epheben aus Pompeji. Römische Kopie.
Neapel, Nationalmuseum



Der sogenannte Kasseler Apoll. Römische Kopie. Kassel, Landesmuseum



Wiederholung des Kopfes des sogenannten Kasseler Apoll. Römische Kopie.
Florenz, Palazzo Vecchio



Wiederholung des Kopfes des sogenannten Kasseler Apoll. Römische Kopie.
Florenz, Palazzo Vecchio



Diskobol des Myron. Römische Marmorkopie. Rom, Thermenmuseum



Bronzestatuette nach dem Diskobol des Myron (Vorderansicht). München, Antiquarium



Bronzestatuette nach dem Diskobol des Myron (Rückansicht). München, Antiquarium



Bronzestatuette nach dem Diskobol des Myron (Seitenansicht).
München, Antiquarium



Athena aus der Gruppe „Athena und Marsyas" des Myron.
Römische Kopie. Frankfurt a. M., Liebighaus



Marsyas aus der Gruppe „Athena und Marsyas" des Myron.
Römische Kopie. Rom, Lateran



Demeter. Römische Kopie. Cherchel, Museum.
(Nach Gipsabguß)



Marmorstatuette nach der Athena Parthenos des Phidias. Römische Kopie.
Athen, Nationalmuseum



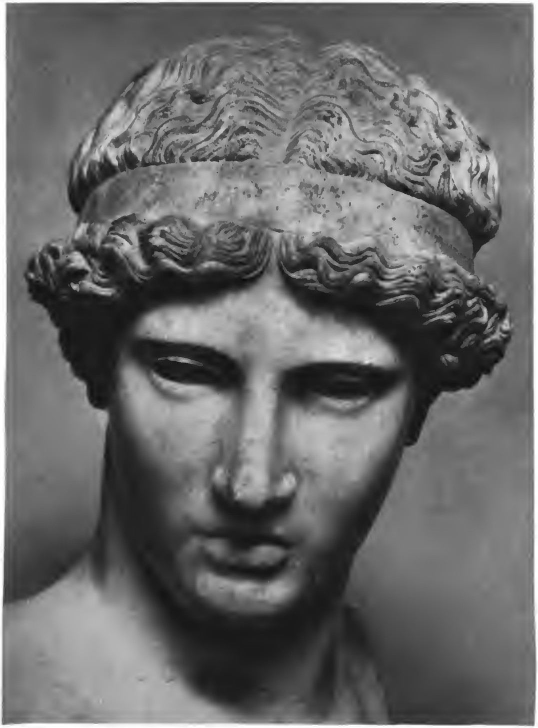
Kolossalstatue der Artemis aus Ariccia. Römische Kopie. Rom, Thermenmuseum



Demeter. Römische Kopie. Rom, Vatikan



Athena. Römische Kopie. Dresden, Albertinum
(Kopf nach einer Wiederholung in Bologna)



Athenakopf von einer Wiederholung der Dresdner Statue. Römische Kopie.
Bologna, Museo Civico



Athenakopf von einer Wiederholung der Dresdener Statue. Römische Kopie.
Bologna, Museo Civico



Aphrodite. Römische Kopie. Paris, Louvre



Aphrodite (Rückansicht der Statue im Louvre, nach Gipsabguß)

Tafel XXI



Athena Farnese. Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Verwundete Amazone. Römische Kopie. Berlin, Altes Museum



Verwundete Amazone. Römische Kopie. Rom, Museo Capitolino



Nike des Paionios (Vorderansicht). Olympia, Museum



Nike des Paionios (Seitenansicht). Olympia, Museum



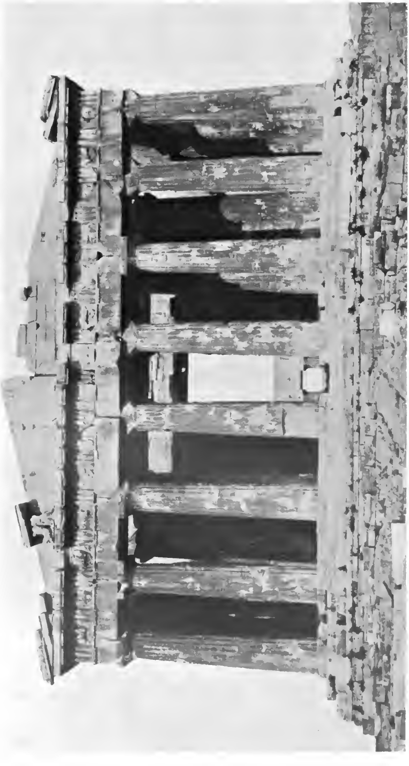
Nereide vom sogenannten Nereidenmonument. London, British Museum



Nereide vom sogenannten Nereidenmonument. London, British Museum



Das sogenannte Theseion in Athen



Parthenon in Athen, Westfront



Parthenon in Athen, Nordwestansicht





Kapitelle des Parthenon in Athen



Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. London, British Museum



Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. London, British Museum



Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. London, British Museum



Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. London, British Museum



Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. Athen, Parthenon



Kentaurenkopf der Parthenonmetope Seite 312 (Nach Gipsabguß)



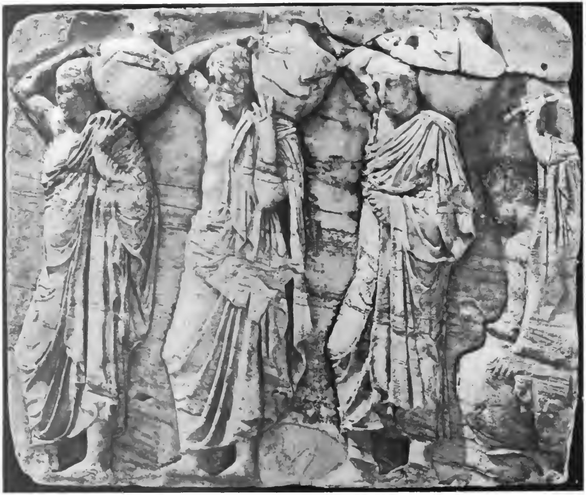
Sitzende Götter vom Ostfries des Parthenon. Athen, Akropolismuseum



Sitzende Götter vom Ostfries des Parthenon. London, British Museum



Jünglinge mit Opferkühen vom Nordfries des Parthenon. Athen, Akropolismuseum



Jünglinge mit gefüllten Krügen vom Nordfries des Parthenon. Athen, Akropolismuseum



Wagen mit Krieger und Jüngling vom Nordfries des Parthenon. Athen, Akropolismuseum



Reitergruppe vom Nordfries des Parthenon. London, British Museum



Reitergruppe vom Westfries des Parthenon. London, British Museum



Sitzende Göttinnen und Iris vom Ostgiebel des Parthenon. London, British Museum



Aphrodite und Genossin vom Ostgiebel des Parthenon. London, British Museum



Der sogenannte Ilissos vom Ostgiebel des Parthenon. London, British Museum



Der sogenannte Kephissos vom Westgiebel des Parthenon. London, British Museum



Die sogenannte Kekropsgruppe im Westgiebel des Parthenon. Athen, Parthenon. (Nach Gipsabguß)



Die Propyläen der Akropolis in Athen, Ansicht von Westen



Die Propyläen der Akropolis in Athen, Ostfront



Dorisches Kapitell von den Propyläen. Athen, Akropolis



Ionisches Kapitell von den Propyläen. Athen, Akropolis



Tempel der Athena Nike auf der Akropolis in Athen



Stieropfernde Niken, Relief von der Balustrade des Nikepyrgos. Athen, Akropolismuseum



Das sogenannte Erechtheion auf der Akropolis in Athen, Gesamtansicht



Das sogenannte Erechtheion auf der Akropolis in Athen, Nordhalle



Das sogenannte Erechtheion auf der Akropolis in Athen, Korenhalle



Gebälktragendes Mädchen von der Korenhalle des Erechtheions. London, British Museum



Tempel des Apollon in Bassae



Tempel des Apollon in Bassae, Blick in die Cella



Kampf von Lapithen und Kentauren, Friesplatte vom Apollontempel in Bassae. London, British Museum



Kampf von Griechen und Amazonen, Friesplatte vom Apollontempel in Bassae. London, British Museum



Entsendung des Triptolemos durch Demeter und Kore, Weihrelief aus Eleusis. Athen, Nationalmuseum







Gruppe von Gottheiten, Weihrelief. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



Orpheus und Eurydike. Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Medea und die Peliaden. Römische Kopie. Rom, Lateran



Frau und Dienerin, Grabrelief. Athen, Nationalmuseum



Grabstele zweier Krieger aus Salamis. Piraeus, Museum



Kentaurenkampf, Marmorbild aus Herculaneum. Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Die Knöchelspielerinnen des Malers Alexandros, Marmorbild aus Herculaneum.
Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Helena und Eros, Relief von der Wangenklappe eines Helms
(Moderne Tonabformung im Berliner Privatbesitz)



Bronzestatuette eines nackten Mädchens. München, Antiquarium

Tafel XXIII

KLASSISCHE KUNST
DER SCHÖNE STIL



Leda mit dem Schwan, von Timotheos. Römische Kopie. Rom, Museo Capitolino



Frau und Dienerin, Grabrelief. Athen, Nationalmuseum



Grabstele zweier Krieger aus Salamis. Piraeus, Museum



Kentaurenkampf. Marmorbild aus Herculaneum. Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Die Knöchelspielerinnen des Malers Alexandros, Marmorbild aus Herculaneum.
Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Helena und Eros, Relief von der Wangenklappe eines Helms
(Moderne Tonabformung im Berliner Privatbesitz)



Bronzestatuette eines nackten Mädchens. München, Antiquarium

KLASSISCHE KUNST
DER SCHÖNE STIL



Leda mit dem Schwan, von Timotheos. Römische Kopie. Rom, Museo Capitolino



Eirene mit dem Plutoskinde, von Kephisodot. Römische Kopie. München, Glyptothek



Eirene mit dem Plutoskinde (Rückansicht, nach Gipsabguß)



Jüngling, Bronzestatue von Antikythera. Athen, Nationalmuseum



Athlet mit dem Schabeisen, Bronzestatue aus Ephesos.
Wien, Kunsthistorisches Museum



Kopf der Bronzestatue Seite 355



Kopf der Bronzestatue Seite 355



Der Hermes des Praxiteles. Olympia, Museum



Der Hermes des Praxiteles (Rückansicht, nach Gipsabguß)



Der Hermes des Praxiteles. Olympia, Museum



Der Kopf des Hermes des Praxiteles. Olympia, Museum

Tafel XXIV



Der Fuß des Hermes des Praxiteles. Olympia, Museum



Apollon Sauroktonos, nach einer Eidechse zielend. Römische Kopie. Rom, Vatikan



Hermes (sogenannter Antinous Belvedere). Römische Kopie. Rom, Vatikan



Bronzestatue eines Knaben, im Meer bei Marathon gefunden.
Athen, Nationalmuseum



Marmorstatuette eines Knaben. München, Sammlung Freiherr Karg-Bebenburg



Frauenstatue aus Herculaneum. Römische Kopie. Dresden, Albertinum



Artemis aus Gabii. Römische Kopie. Paris, Louvre



Stehende Musen, Relief von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Athen, Nationalmuseum



Sitzende Muse, Relief von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea.
Athen, Nationalmuseum



Stehende Muse, Relief von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Athen, Nationalmuseum



Stehende Muse, Relief von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Athen, Nationalmuseum



Knidische Aphrodite des Praxiteles. Römische Kopie. Rom, Vatikan
(Nach Gipsabguß)



Aphroditekopf. Petworth



Aphroditekopf. Boston, Museum of Fine Arts



Die Venus von Medici. Römische Kopie. Florenz, Tribuna der Uffizien



Mädchenkopf aus Chios. Boston, Museum of Fine Arts



Mädchenkopf aus Chios. Boston, Museum of Fine Arts



Kopf des Meleager von Skopas. Römische Kopie. Rom, Villa Medici



Herakles des Skopas. Römische Kopie. London, Lansdown House



Herakles des Skopas (Rückansicht, nach Gipsabguß)



Links: Herakleskopf. Rechts: Kriegerkopf. Von Giebelskulpturen des Skopas in Tegea. Piali, Museum, und Athen, Nationalmuseum (Nach Gipsabgüssen)



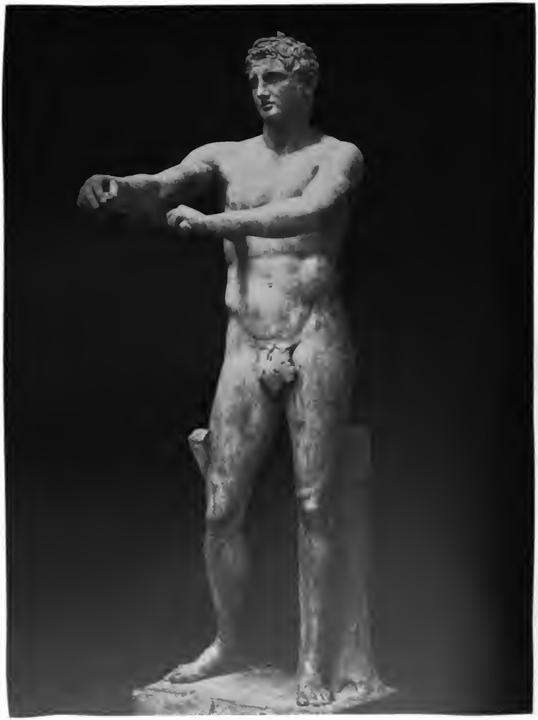
Kriegerkopf. Von einer Giebelskulptur des Skopas in Tegea. Piali, Museum (Nach Gipsabguß)



Rasende Mänade, Marmorstatuette nach einem Werk des Skopas.
Römische Kopie. Dresden, Albertinum



Rasende Mänade (Seitenansicht)



Der Apoxyomenos des Lysipp. Römische Kopie. Rom, Vatikan



Der Apoxyomenos des Lysipp (Rückansicht, nach Gipsabguß)

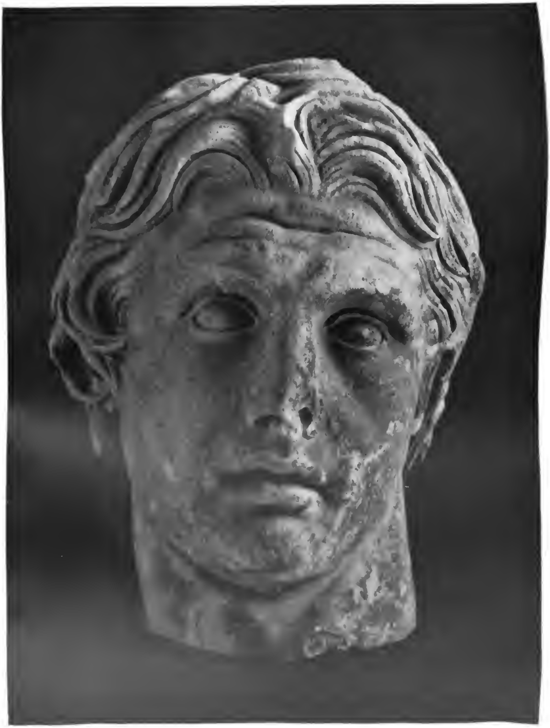

Der Apoxyomenos des Lysipp (Ansicht von der rechten Seite)



Der Apoxyomenos des Lysipp (Ansicht von der linken Seite, nach Gipsabguß)



Kopf des Apoxyomenos des Lysipp. Rom, Vatikan



Kopf Alexanders des Großen aus Pergamon, vermutlich nach Lysipp. Römische Kopie.
Konstantinopel, Museum



Bronzestatue eines betenden Knaben (Arme ergänzt). Berlin, Altes Museum



Bronzestatue eines betenden Knaben (Seitenansicht)



Aphrodite aus Kyrene. Römische Kopie. Rom, Thermenmuseum

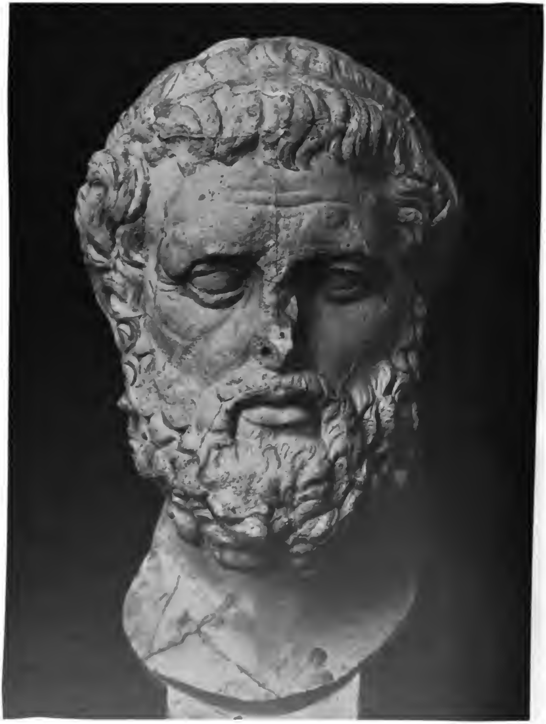


Aphrodite aus Kyrene. Römische Kopie. Rom, Thermenmuseum

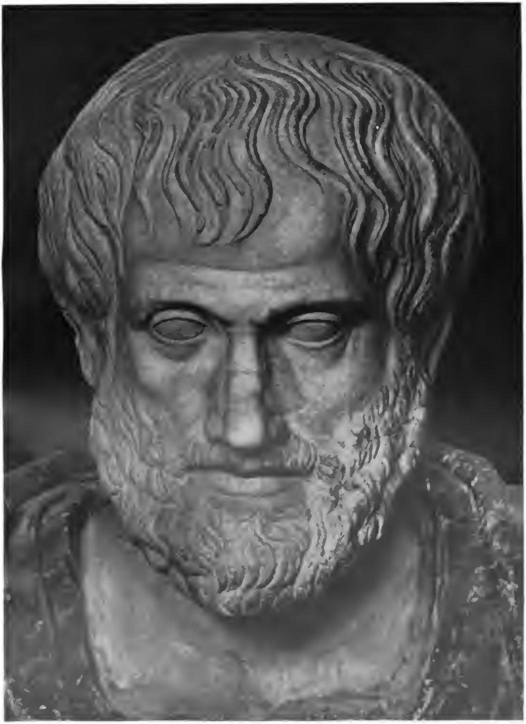
Tafel XXVI



Statue des Sophokles. Römische Kopie. Rom, Lateran



Kopf der Statue des Sophokles im Lateran. Gipsabguß vor der Überarbeitung.
Rom, Villa Medici

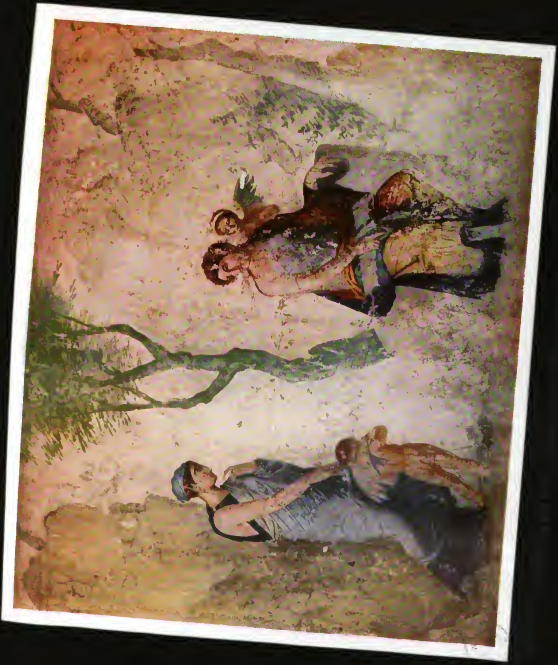


Kopf des Aristoteles. Römische Kopie. Rom, Thermenmuseum



Io und Argos, Wandgemälde in Pompeji







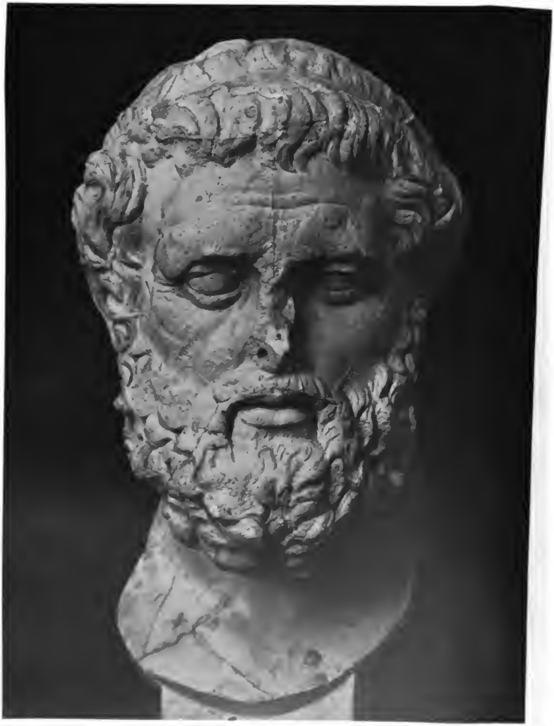
Achill entläßt Briseis, pompejanisches Gemälde. Neapel, Nationalmuseum



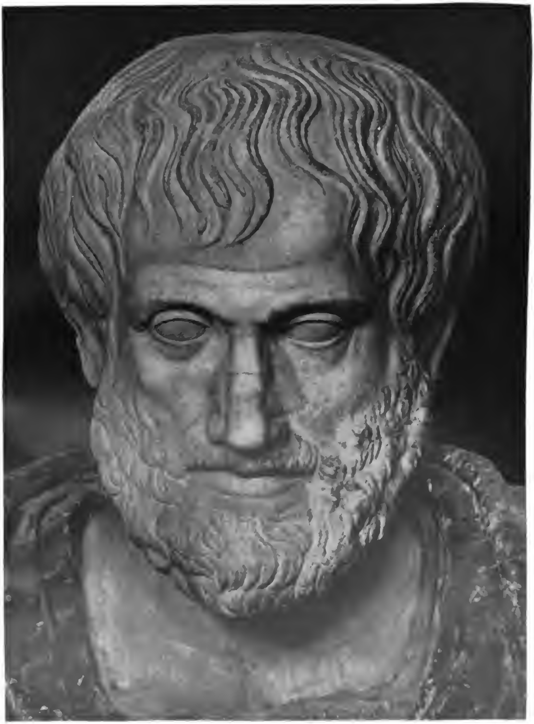
Alexanderschlacht, Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji. Neapel, Nationalmuseum



Alexander, Teilaufnahme aus dem Mosaik der Alexanderschlacht. Neapel, Nationalmuseum



Kopf der Statue des Sophokles im Lateran. Gipsabguß vor der Überarbeitung.
Rom, Villa Medici



Kopf des Aristoteles. Römische Kopie. Rom, Thermenmuseum



Io und Argos, Wandgemälde in Pompeji









Achill entläßt Briseis, pompejanisches Gemälde. Neapel, Nationalmuseum



Alexanderschlacht, Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji. Neapel, Nationalmuseum



Alexander, Teilaufnahme aus dem Mosaik der Alexanderschlacht. Neapel, Nationalmuseum

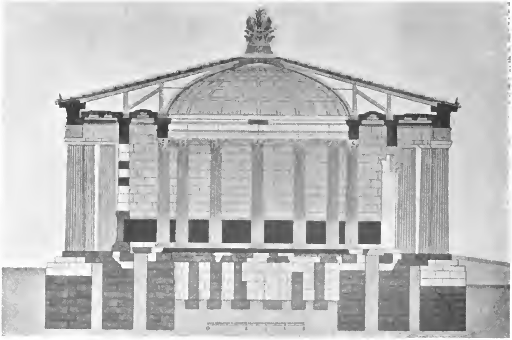


Dareios, Teilaufnahme aus dem Mosaik der Alexanderschlacht.
Neapel, Nationalmuseum



Die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit, römisches Wandgemälde. Rom, Vatikan





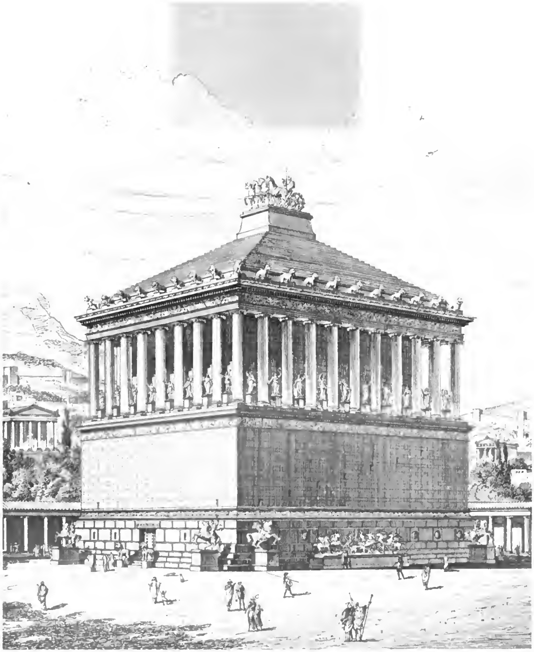
Die Tholos (Rundbau) in Epidauros. Baumeister: Polyklet der Jüngere
(Rekonstruierte Ansicht und Querschnitt)



Korinthisches Kapitell von der Tholos in Epidauros. Epidauros, Museum



Das Monument des Lysikrates in Athen



Das Mausoleum von Halikarnassos (Rekonstruktionsversuch)



Kampf von Griechen und Amazonen, Friesplatte vom Mausoleum in Halikarnassos. London, British Museum



Kampf von Griechen und Amazonen, Friesplatte vom Mausoleum in Halikarnassos. London, British Museum



Wagenlenker, Teil einer Friesplatte vom Mausoleum in Halikarnassos



Relief von einer Säulenbasis des jüngeren Artemisions in Ephesos.
London, British Museum



Relief von einer Säule des jüngeren Artemisions in Ephesos. London, British Museum



Relief von einer Säule des jüngeren Artemisions in Ephesos. London, British Museum



Der Wiener Amazonensarkophag. Wien, Kunsthistorisches Museum



Der sogenannte Alexandersarkophag aus Sidon (Rückseite mit Jagdszene). Konstantinopel, Museum



Grabstele der Polyxene. Athen, Nationalmuseum



Grabstele der Ameinokleia. Athen, Nationalmuseum



Grabmal der Sostrate. New York, Metropolitan Museum



Grabmal der Lysistrate. Berlin, Altes Museum



Grabmal eines Jünglings, gefunden am Ilissos. Athen, Nationalmuseum



Grabmal des Aristonautes. Athen, Nationalmuseum



Grabstele, Vase mit Relief (Jüngling mit Ball und Knabe). Athen, Nationalmuseum





Tonstatuette aus Tanagra. Berlin, Antiquarium



Griechische Münzen des fünften und vierten Jahrhunderts.
Hamburg, Kunsthalle

HELLENISMUS



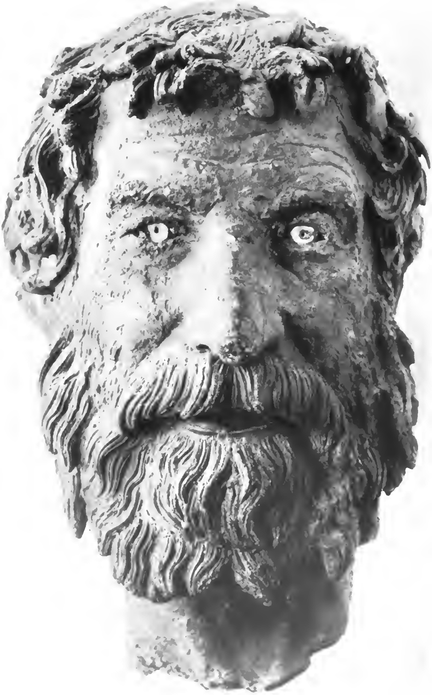
Statue des Demosthenes, von Polyeuktos. Römische Kopie. Rom, Vatikan



Hellenistischer Herrscher, Bronzestatue. Rom, Thermenmuseum



Faustkämpfer, Bronzestatue von Apollonios, Sohn des Nestor.
Rom, Thermenmuseum



Porträtkopf, gefunden im Meer bei Antikythera. Athen, Nationalmuseum



Porträtkopf (sogenannter Seneca). Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Porträtherme des Philetairos von Pergamon. Römische Kopie. Neapel, Nationalmuseum



Attalos I., König von Pergamon. Berlin, Altes Museum



Ptolemaios II. und Arsinoe. Prachtcameen in Wien (links) und Leningrad (rechts)



Griechische Münzen des vierten bis ersten Jahrhunderts mit Herrscherporträt. Hamburg, Kunsthalle



Kopf des sterbenden Galliers. Kopie römischer Zeit. Rom, Museo Capitolino



Der sterbende Gallier. Kopie römischer Zeit. Rom, Museo Capitolino



Gallier, sein Weib und sich tötend. Kopie römischer Zeit. Rom, Thermenmuseum

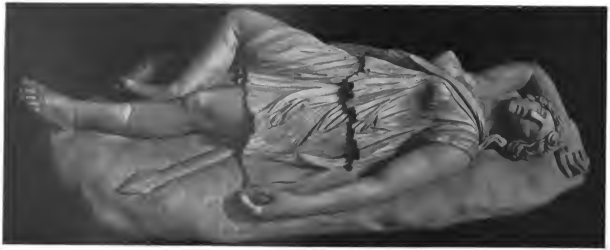


Kopf des Galliers aus der Gruppe Seite 436



Kopf eines gefallenen Persers
(Nach Gipsabguß der Figur Seite 439)





Oben: Gefallener Perser. Unten: Tote Amazone. Kopien römischer Zeit. Neapel, Nationalmuseum



Zeusaltar in Pergamon, Rekonstruktion eines Flügels neben der Freitreppe.
Berlin, Altes Pergamonmuseum



Kopf eines Giganten vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Staatl. Museen



Zeus im Gigantenkampf, Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Staatl. Museen



Athena im Gigantenkampf, Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Staatl. Museen



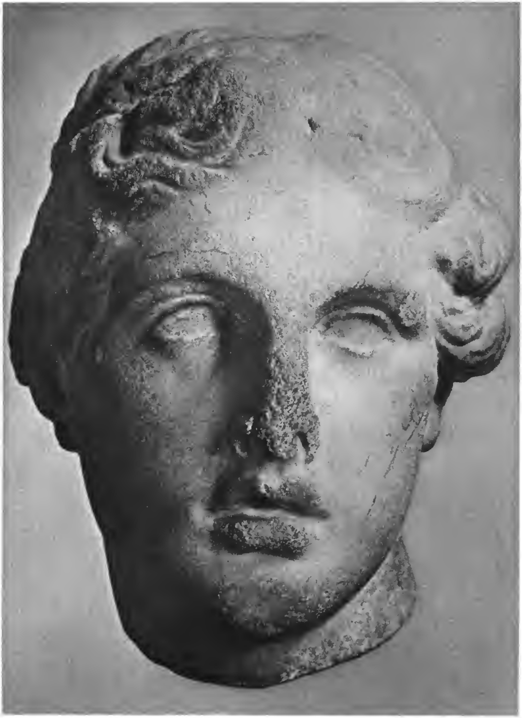
Hekate im Gigantenkampf, Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Staatl. Museen



Nyx im Gigantenkampf, Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Staatl. Museen



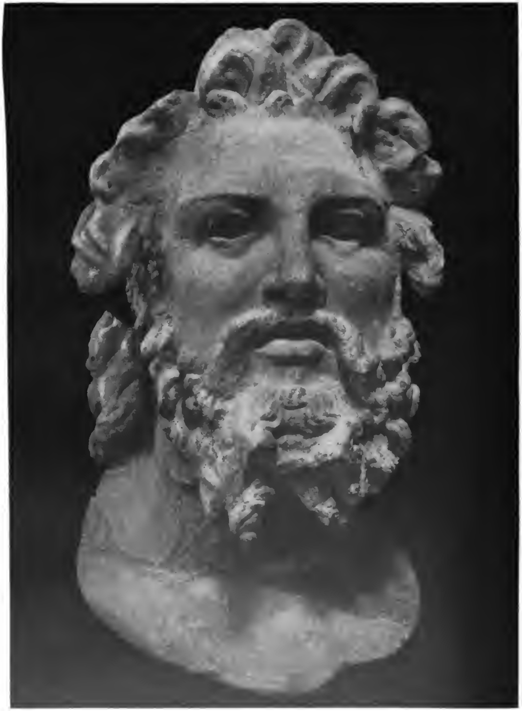
Kopf der Nyx vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin, Staatl. Museen



Der sogenannte schöne Kopf aus Pergamon. Berlin, Altes Museum



Gallierkopf. Kairo, Museum



Kopf des Titanen Anytos. Athen, Nationalmuseum



Die Nike von Samothrake. Paris, Louvre



Der farnesische Stier (Kolossalgruppe). Römische Umarbeitung.
Neapel, Nationalmuseum



Die Laokoongruppe. Rom, Vatikan



Kopf des Laokoon. Rom, Vatikan



Polyhymnia. Berlin, Altes Museum. Kopf in Dresden, Albertinum.
Römische Kopien (Nach Gipsrekonstruktion)



Musenberg und Apotheose Homers, Relief des Archelaos von Priene.
London, British Museum



Opferndes Mädchen aus Antium. Rom, Thermenmuseum



Kopf des Mädchens von Antium. Rom, Thermenmuseum



Aphrodite von Syrakus. Syrakus, Nationalmuseum



Aphrodite von Syrakus (Rückansicht). Syrakus, Nationalmuseum



Im Bade kauernde Aphrodite, Werk des Doidalsas. Römische Kopie. Paris, Louvre



Die Venus von Milo. Paris, Louvre









Eros und Psyche. Römische Kopie. Rom, Museo Capitolino



Der barberinische Faun. München, Glyptothek



„Aufforderung zum Tanz“ (Rekonstruktion einer antiken Gruppe).
Prag, Archäologisches Museum der Deutschen Universität



Der sogenannte Faun mit dem Flecken. Römische Kopie. München, Glyptothek



Statuette einer Paniska. Römische Kopie. Rom, Villa Albani



Mädchen mit Vögelchen und Hausschlange. Römische Kopie. Rom, Museo Capitolino



Sitzendes Mädchen. Römische Kopie. Rom, Conservatorenpalast



Knöchelspielendes Mädchen. Römische Kopie. Berlin, Altes Museum



Der Knabe mit der Gans, Werk des Boethos. Römische Kopie. München, Glyptothek



Knabe mit Fuchsgans. Römische Kopie. Wien, Kunsthistorisches Museum



Komödienszene: Frauen bei der Liebestrankmischerin, hellenistisches Mosaik des Dioskurides aus Pompeji. Neapel, Nationalmuseum









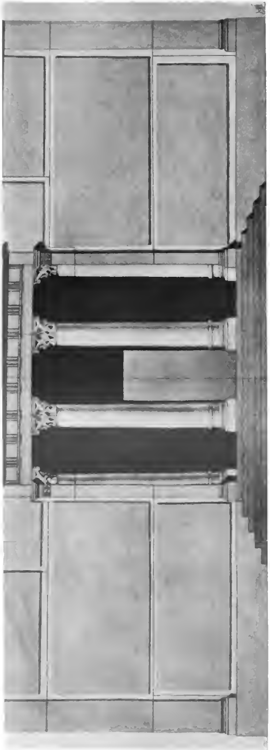
nger, alexandrinische Bronzestatuette.
Bibliothèque Nationale



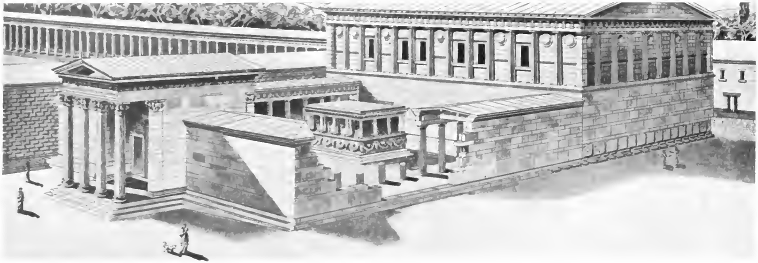
mische Kopie. München, Glyptothek



mit Kastagnetten. Tunis, Museum



Vorhalle des Palastes des Hyrkanos in Arak il Emir (Ostjordanland). Rekonstruktion



Das Rathaus von Milet (Rekonstruktion)



Ephesos (Rekonstruktion)



Tischstütze aus Pergamon. Konstantinopel, Museum

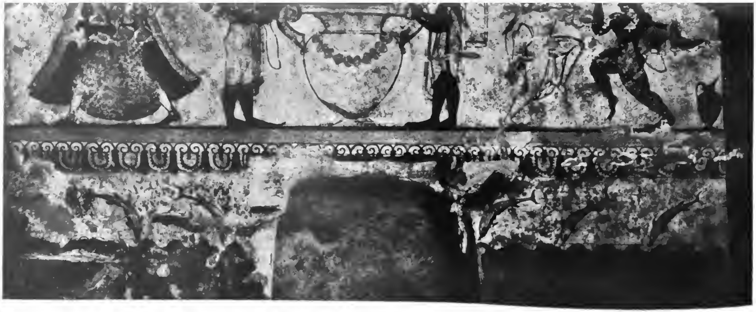
L I E N

SKISCHE KUNST





enansicht. Unten: Tomba dell'Alcova bei Cerveteri, Grabkammer



Tanz, Wandgemälde in der Tomba delle Leonesse in Corneto



Gelage, Wandgemälde in der Tomba dei Leopardi in Corneto



Firstschmuck eines Tempelgiebels in Veji.
Villa di Papa Giulio



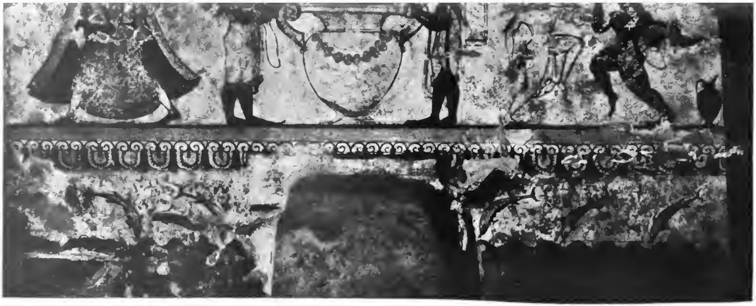
ıus Veji. Rom, Villa di Papa Giulio



·alerii. Rom, Villa di Papa Giulio



Gelagertes Ehepaar, Deckelfiguren einer Aschenurne. Volterra, Museo Guarnacci



Tanz, Wandgemälde in der Tomba delle Leonesse in Corneto



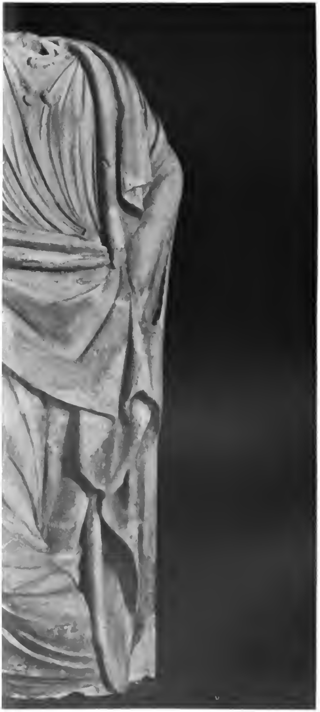
Gelage, Wandgemälde in der Tomba dei Leopardi in Corneto



Firstschmuck eines Tempelgiebels in Veji.
Villa di Papa Giulio



ıus Veji. Rom, Villa di Papa Giulio



alerii. Rom, Villa di Papa Giulio



Gelagertes Ehepaar, Deckelfiguren einer Aschenurne. Volterra, Museo Guarnacci



ɛopf, Weihgeschenk. Rom, Vatikan

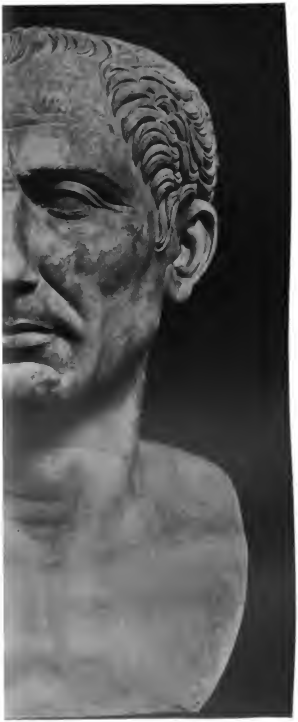
SAR BIS CLAUDIUS
ISTEISCHE KUNST



Grabmal der Julier in St. Rémy



kopf. Berlin, Altes Museum



lkopf). Neapel, Nationalmuseum



ines opfernden Römers. Rom, Vatikan



Stieropfer, Relief vom Altar des Domitius Ahenobarbus. Paris, Louvre



Grabrelief mit Zirkusszene. Rom, Lateran



„Maison carrée“, Tempel in Nîmes



des Castor. Rom, Forum



Fries der Ara Pacis (Römische Würdenträger). Florenz, Uffizien



Girlande von der Ara Pacis. Rom, Thermenmuseum



t von der Ara Pacis. Florenz, Uffizien



stus von Primaporta. Rom, Vatikan



ıe des Augustus. Rom, Thermenmuseum



dius als Jupiter. Rom, Vatikan



Bildnisgruppe eines römischen Ehepaars („Cato und Porcia"). Rom, Vatikan



ıatia Polla"). Rom, Thermenmuseum

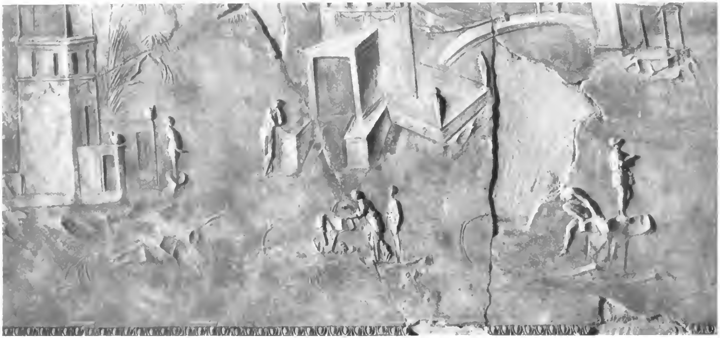
Tafel XXXVI



Livia. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



ı Garten der Villa Farnesina gefundenen Hause.
m, Thermenmuseum



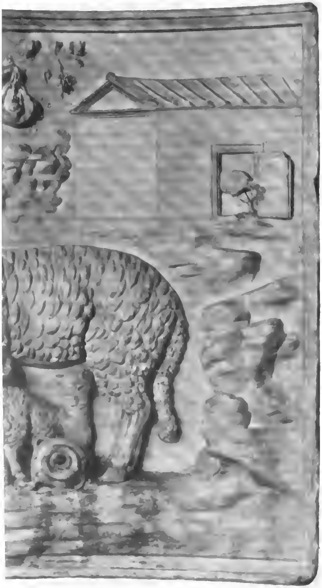
Deckendekoration aus Stuck. Aus einem im Garten der Villa Farnesina gefundenen Hause. Rom, Thermenmuseum



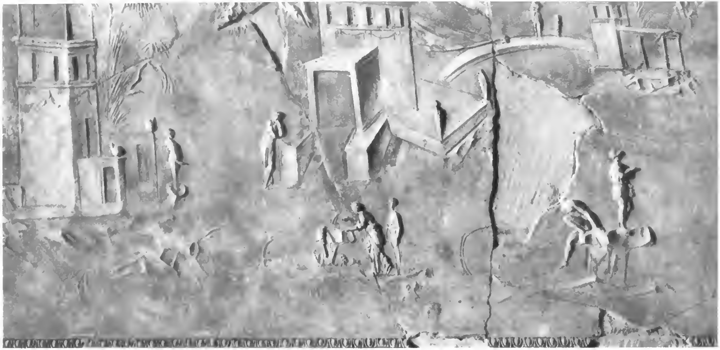




dritten pompejanischen Stils. Pompeji



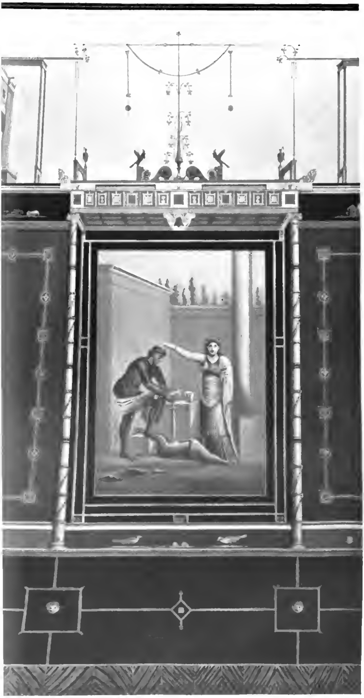
erschaf. Wien, Kunsthistorisches Museum



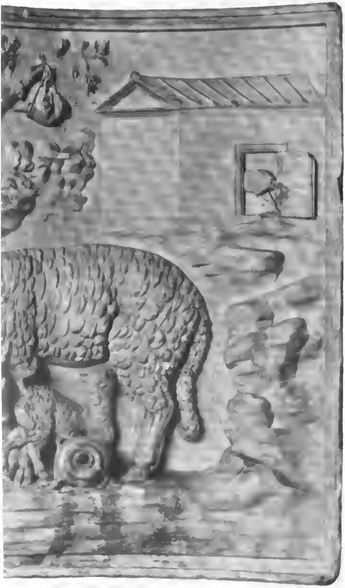
Deckendekoration aus Stuck. Aus einem im Garten der Villa Farnesina gefundenen Hause. Rom, Thermenmuseum







dritten pompejanischen Stils. Pompeji



ıtterschaf. Wien, Kunsthistorisches Museum



Chapelle“ (Tiberius, Livia und Germanicus).
ris, Cabinet des Médailles





amos bei Achill). Kopenhagen, Nationalmuseum





sheimer Silberschatz. Berlin. Antiquarium

NERO BIS TRAJAN

FLAVISCHE KUNST



Titusbogen in Rom



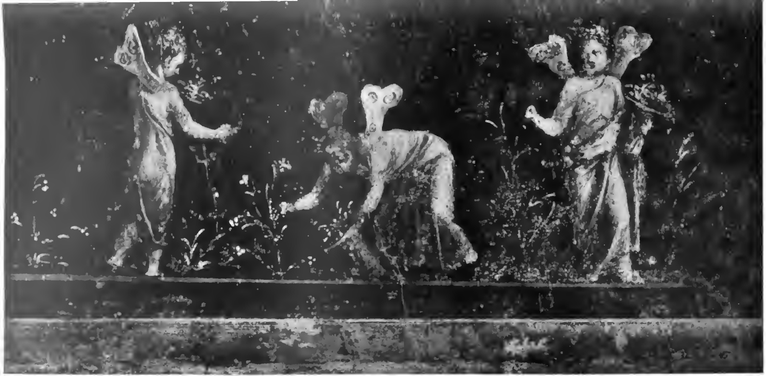
Das flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom, Innenansicht



Zimmer im Hause der Vettier in Pompeji



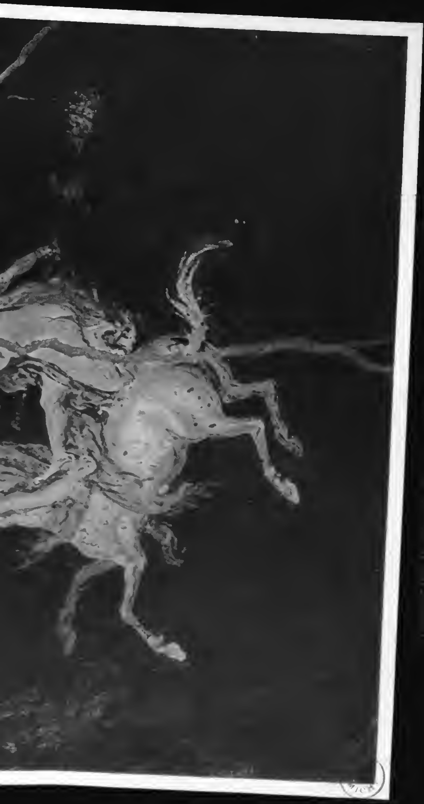
ail einer pompejanischen Wanddekoration

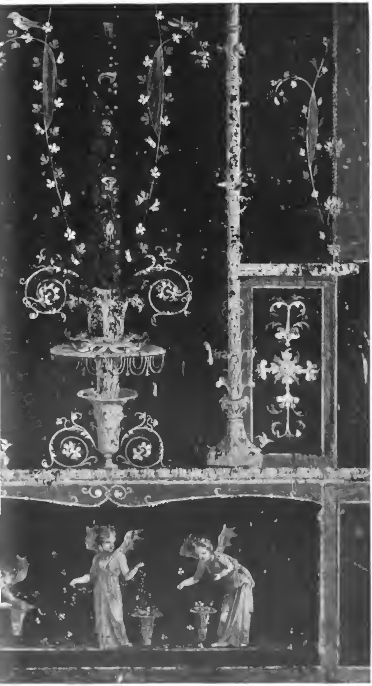


Blumenpflückende Psychen, Teil einer Wanddekoration im Hause der Vettier in Pompeji



n, Teil einer Wanddekoration im Hause der Vettier in Pompeji





ner Wanddekoration im Hause der Vettier in Pompeji



ıs und Penelope, Wandgemälde in Pompeji



senpfeiler vom Hateriergrab. Rom, Lateran



ches Porträt vom Hateriergrab. Rom, Lateran



Statue des Titus. Rom, Vatikan

Tafel XXXIX



Fries mit Schlachtdarstellung von einem Tempel in Rom. Mantua, Museum



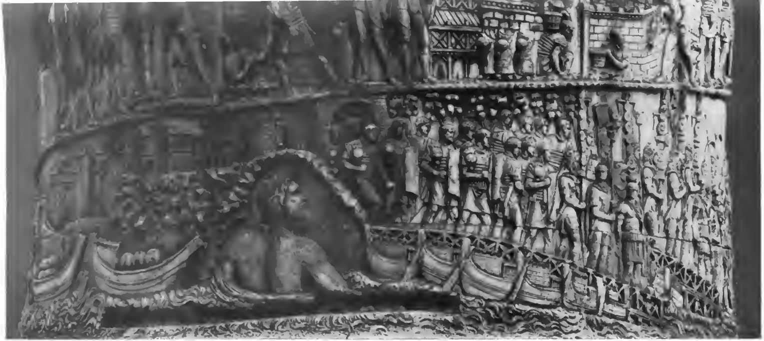
Die Beute aus dem Tempel in Jerusalem im Triumphzuge des Titus, Relief am Titusbogen in Rom



Dakerschlacht des Trajan (Der siegreiche Kaiser zwischen Roma und Victoria). Rom, Konstantinsbogen



Trajanssäule in Rom

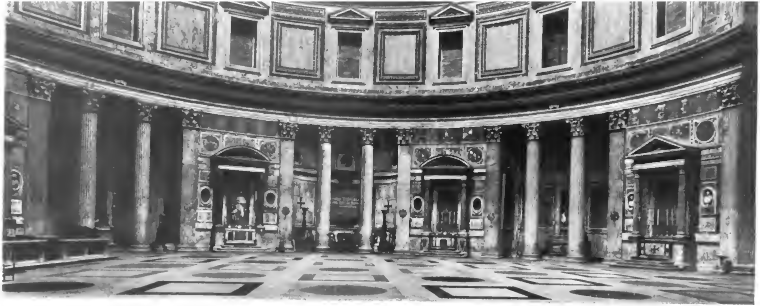


Dakischer Feldzug Trajans, Teilansicht des Reliefbandes der Trajanssäule in Rom

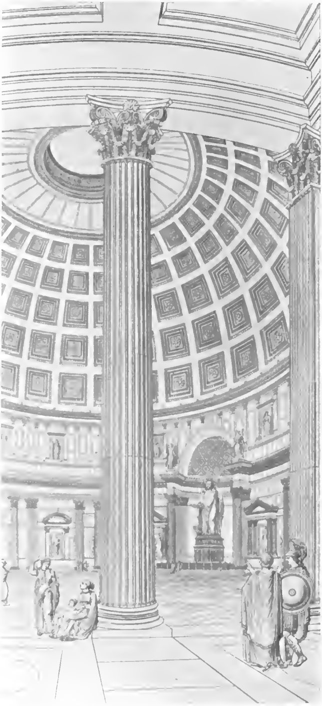
ADRIAN BIS AURELIAN



es Septimius Severus. Rom, Forum



Das Pantheon in Rom, Innenansicht



(Rekonstruktion des Inneren von Isabelle)



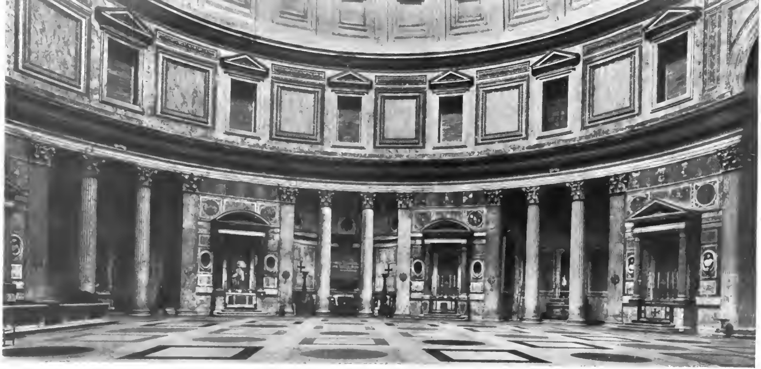
Thermen in Leptis Magna (Tripolis), Badebassin



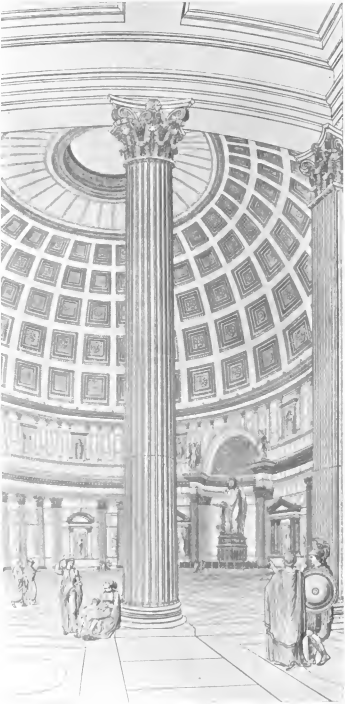
'hermen des Caracalla in Rom (Rekonstruktion von Blouet)



ıdrian (Kolossalbüste). Rom, Vatikan



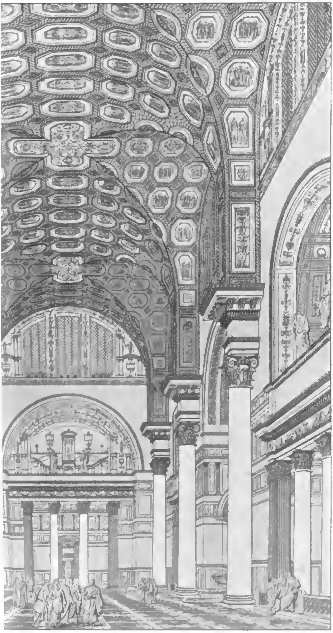
Das Pantheon in Rom, Innenansicht



ı Rom (Rekonstruktion des Inneren von Isabelle)



Thermen in Leptis Magna (Tripolis), Badebassin



des Caracalla in Rom (Rekonstruktion von Blouet)



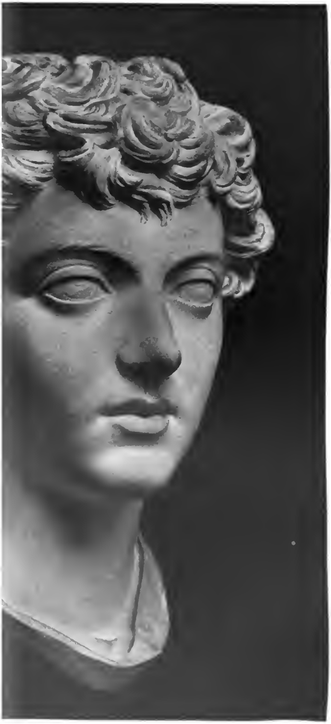
drian (Kolossalbüste). Rom, Vatikan



ıpf der Statue des Antinoos in Neapel



er Statue des Antinoos in Neapel



ırcus Aurelius. Rom, Museo Capitolino (Nach Gipsabguß)



ımmodus. Rom, Conservatorenpalast



lians III. Berlin, Altes Museum



n Jagdmonument Hadrians (Bärenjagd).
om, Konstantinsbogen



ıgdmonument Hadrians (Opfer an Apollon).
Rom, Konstantinsbogen



Raub der Proserpina, Teil eines Girlandensarkophages. Venedig, Museo Archeologico



Sarkophag (Szenen aus der Orestessage). Rom, Lateran



Sarkophag (Dionysos, Ariadne und Gefolge beim Kampf von Pan und Eros). Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



Hochzeitssarkophag. Rom, S. Lorenzo fuori le mura





Köpfe vom „Balbinussarkophag" in Kopenhagen





Kopf des Feldherrn auf dem ludovisischen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum



·hen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum



Kopf eines Toten vom ludovisischen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum



Kopf eines Sterbenden vom ludovisischen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum



Das Grabmal der Secundinier im Dorfe Igel bei Trier







Grabdenkmäler aus Neumagen bei Trier (Moselschiff, Schulszene, Pachtzahlung). Trier, Provinzialmuseum



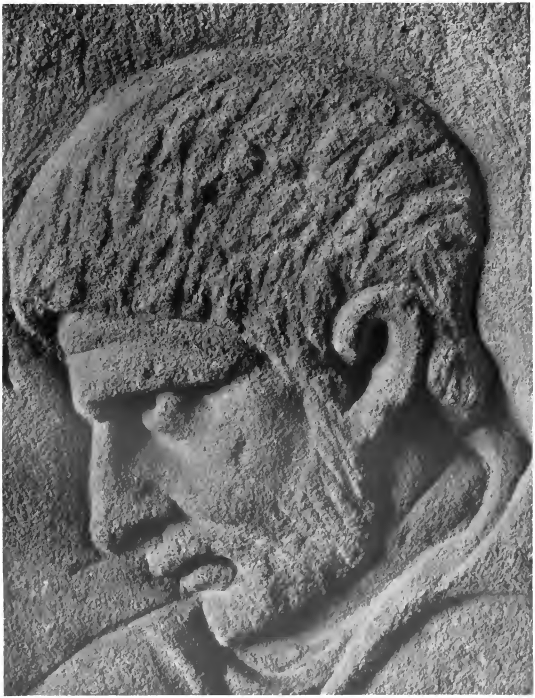
Kopf eines Moselschiffers. Trier, Provinzialmuseum



Steuermann des Moselschiffes Seite 623. Trier, Provinzialmuseum



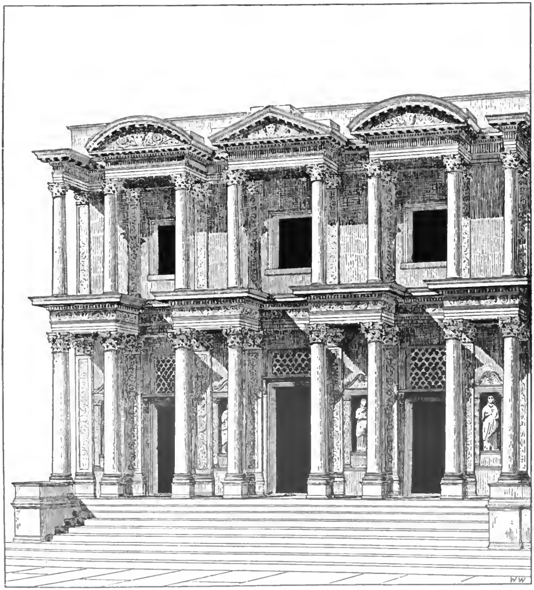
Kopf von einem Grabrelief aus Neumagen. Trier, Provinzialmuseum



Kopf von einem Grabrelief aus Neumagen. Trier, Provinzialmuseum



Hadrianstor in Athen



Fassade der Bibliothek in Ephesos (Rekonstruktion)



Kopf eines bärtigen Mannes. Athen, Nationalmuseum



Jünglingskopf. Berlin, Altes Museum



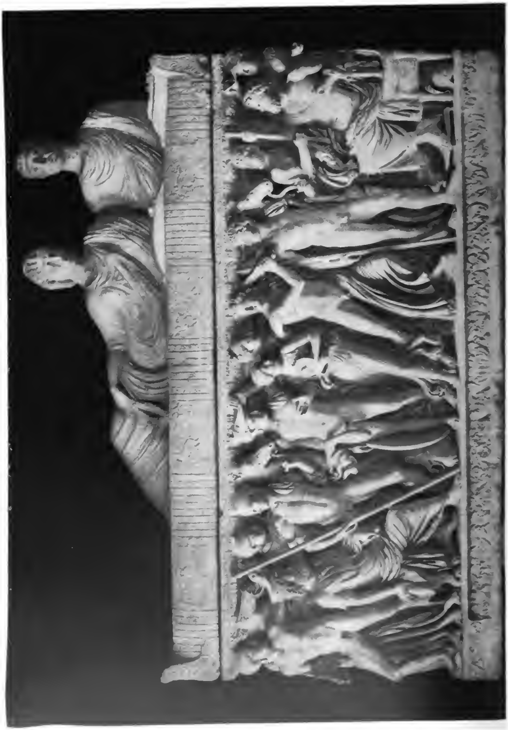
Der siegreiche Kaiser auf dem Sonnenwagen, Relief von einem Siegesdenkmal des Marcus Aurelius in Ephesos.
Wien, Unteres Belvedere



Girlandensarkophag aus Tarsos. New York, Metropolitan Museum



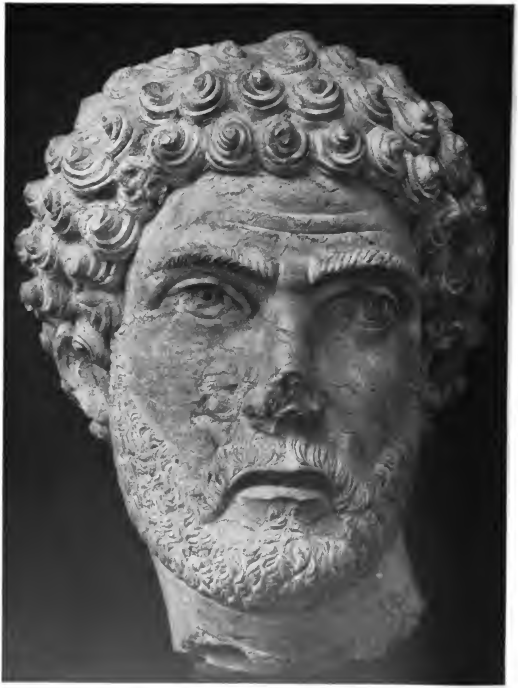
Kleinasiatischer Säulensarkophag. Melfi



Attischer Sarkophag (Achilleus auf Skyros). Rom, Museo Capitolino



Teilansicht des Achilleus-Sarkophages in Rom



Kopf eines bärtigen Mannes aus Palmyra. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek



Grabrelief aus Palmyra. Rom, Sammlung Barracco



Frauenkopf aus Palmyra. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

DIOCLETIAN BIS JUSTINIAN

SPÄTANTIKE



Konstantin der Große (Kolossalkopf). Rom, Conservatorenpalast



Konstantin der Große. Rom, Vorhalle von S. Giovanni in Laterano



Statue eines hohen römischen Beamten. Rom, Conservatorenpalast



Frauenkopf. Pisa, Camposanto



Frauenkopf. Pisa, Camposanto



Valentinian I. (Kolossalstatue aus Bronze). Barletta

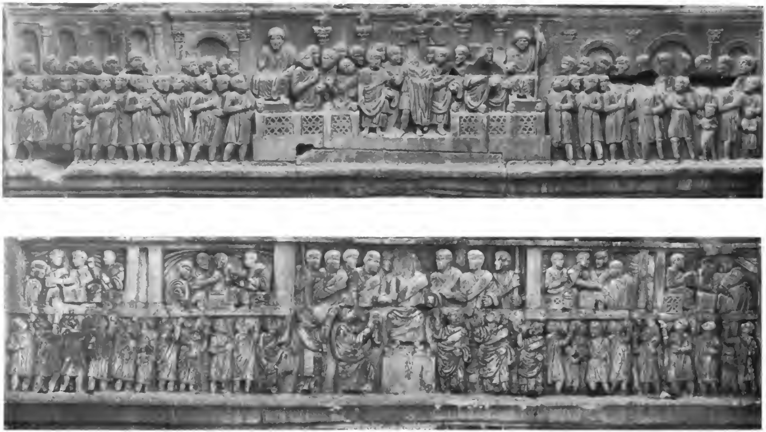


Kopf der Kolossalstatue Valentinians I. in Barletta

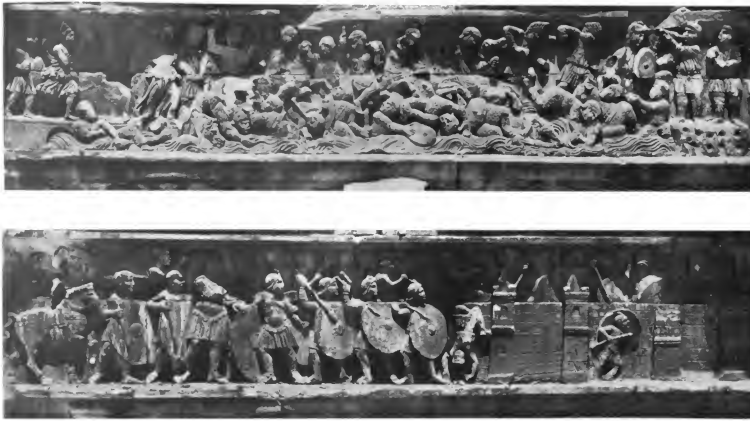
Tafel XLII



Kopf der Kaiserin Ariadne. Rom, Conservatorenpalast



Friese am Konstantinsbogen in Rom. Oben: Rede des Kaisers an das Volk. Unten: Geldspende des Kaisers an das Volk



Friese am Konstantinsbogen in Rom. Oben: Schlacht am Pons Milvius. Unten: Belagerung von Susa





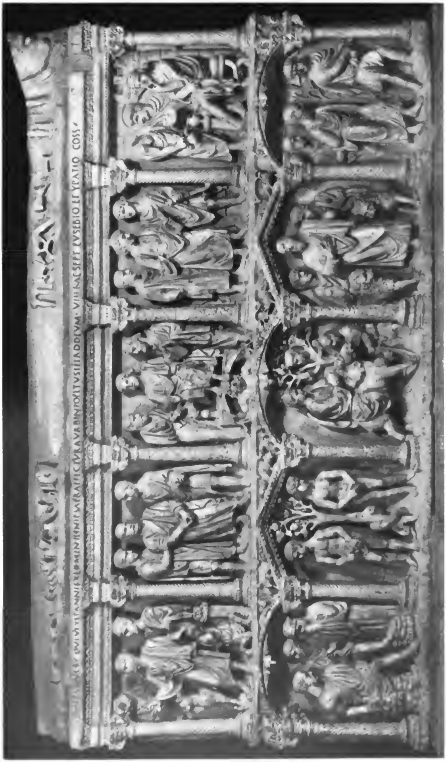
Jagdszenen. Oben: Sarkophagfragment. Rom, Palazzo Lancelotti.
Unten: Teilansicht eines Sarkophags. Arles, Museum



Römische Straßenszene, Fragment eines Sarkophagdeckels. Stockholm, Nationalmuseum



Thronender Christus, Teilansicht vom Sarkophag des Junius Bassus.
Rom, Grotten von St. Peter



Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Grotten von St. Peter



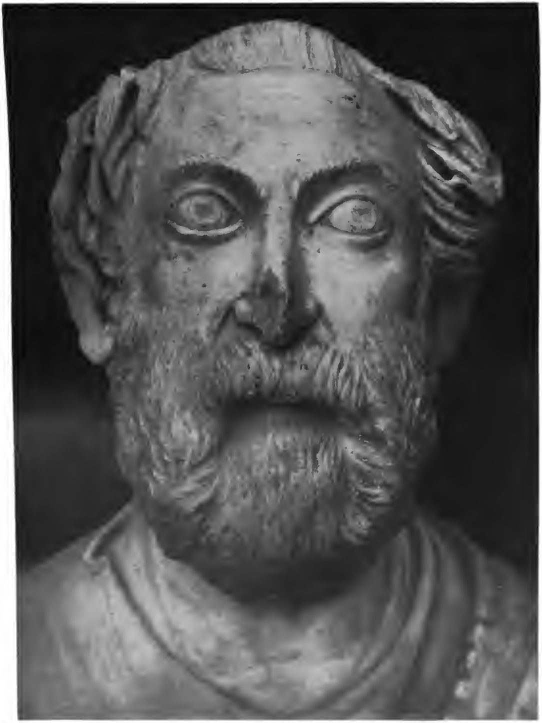
Elfenbeindiptychon in Monza. Monza, Dom



Elfenbeindiptychon des Konsuls Orestes. London, Victoria and Albert Museum



Kopf der Statue eines hohen Beamten aus Aphrodisias. Konstantinopel, Museum



Porträtkopf. Athen, Nationalmuseum



Sarkophag der Kaiserin Helena (Schmalseite). Rom, Vatikan



Sarkophag der Kaiserin Helena (Vorderseite). Rom, Vatikan

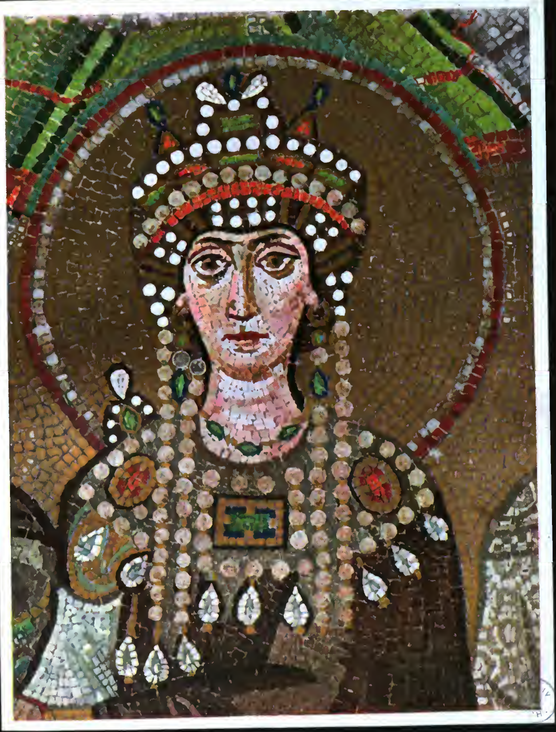


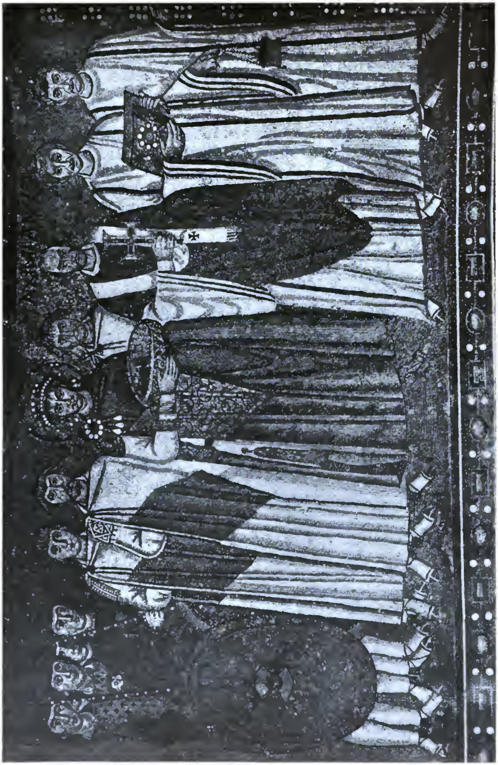
Sockel des Obelisken im Hippodrom zu Konstantinopel (Kaiser Theodosius sieht den Zirkusspielen zu)





[illegible] Sockel des Obelisken im Hippodrom [illegible] Ost-
sicht der [illegible]





Kaiser Justinian I. mit Gefolge, Mosaik in S. Vitale in Ravenna



Inneres der Hagia Sophia in Konstantinopel

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

G R I E C H E N L A N D

KRETISCH-MYKENISCHE KUNST

KRETA
(Abb. 103—130, Taf. I—II; Grundrisse Seite 91—92)

Architektur
(Abb. 103—109; Grundrisse S. 91—92)

Palast von Knossos
(s. Grundriß Seite 91)

103. Blick auf den Schloßhügel.
Phot. Maraghiannis.

104. Blick auf die Königsgemächer (s. Grundriß Seite 92).
Phot. Maraghiannis.

105. Außenhof.
Phot. Maraghiannis.

106. Treppenanlage.
Phot. Maraghiannis.

107. Lichthof und Treppenhaus.
Phot. Maraghiannis.

108. Magazin mit Vorratsgefäßen.
Phot. Maraghiannis.

109. Thronraum mit rekonstruierten Wandgemälden.
Phot. Maraghiannis.
Länge des Greifs: 1,76 m.

Wandmalerei (Abb. 110—117, Taf. I)

Fragmente eines Frieses aus dem Palast von Hagia Triada (Abb. 110—112).
Herakleion (Candia), Museum.

110. Blumenwildnis.
Nach Aquarellkopie E. Gilliérons i. d. Slg. d. Gipsabgüsse, Universität Berlin.
Br.: 51,7 cm.

111. Fragment einer knienden, Blumen pflückenden Frau.
Nach Aquarellkopie E. Gilliérons i. d. Slg. d. Gipsabgüsse, Universität Berlin.
H.: 50,3 cm.

112. Wildkatze und Fasan.
Nach Aquarellkopie E. Gilliérons i. d. Slg. d. Gipsabgüsse, Universität Berlin.
H.: 53,5 cm.

113. Knossische Hofdamen („The Ladies in Blue"), Fresko aus Knossos mit Ergänzungen von E. Gilliéron. Herakleion, Museum.
Nach Evans, The Palace of Minos at Knossos I, 545, Fig. 397.
Br.: 1,60 m.

114. Volksfest vor der Palastkapelle, Fragment eines Wandgemäldes aus Knossos. Herakleion, Museum.
Nach Journ. of Hell. Stud. XXI, 1901, Pl. V.
H.: 17 cm.

Tafel I. Märchenszene (Safran pflückender Knabe), Fragment eines Wandgemäldes aus Knossos. Herakleion, Museum.
Nach Evans, The Palace of Minos I, Pl. IV.
Br.: 46,1 cm.

115. Jüngling mit Rhyton, Fragment eines monumentalen Frieses mit Prozessionsdarstellung aus Knossos. Herakleion, Museum.
Phot. Maraghiannis.
H.: 1,15 m.

116. Stierspiel, rekonstruiertes Wandgemälde aus Knossos. Herakleion, Museum.
Phot. Maraghiannis.
Br.: 1,60 m.

117. Opferszenen, Langseite eines bemalten Sarkophages aus Hagia Triada. Herakleion, Museum.
Phot. Maraghiannis.
L.: 1,375 m (oberer Rand).

Kunstgewerbe (Abb. 118—124).

118. Fayencerelief aus Knossos (Wildziege mit Jungem). Rekonstruktion. Herakleion, Museum.
Phot. nach Gipsnachbildung.
Br.: 19,5 cm.

119. Fayencerelief aus Knossos (Kuh mit Kälbchen). Rekonstruktion. Herakleion, Museum.
Phot. nach Gipsnachbildung.
Br.: 19,8 cm.

120. Reliefs eines Trichtergefäßes aus Hagia Triada. Herakleion, Museum.
Phot. nach abgerolltem Abguß des Trichters im Albertinum zu Dresden.
H.: 46,2 cm.

121. Schnittervase aus Hagia Triada. Herakleion, Museum.
Phot. nach der von der Württembergischen Metallwarenfabrik, Geislingen, ausgeführten Rekonstruktion E. Gilliérons (nur die obere Hälfte ist antik).
H.: 18,9 cm.

122. Priesterin mit Schlangen, Fayencestatuette aus Knossos. Herakleion, Museum.
Nach Maraghiannis-Seager, Antiquités Crétoises III, Pl. XVII.
Phot. nach Nachbildung.
H.: 0,288 m.

123. Steinernes Kultgefäß in Form eines Stierkopfes, aus Knossos. Herakleion, Museum.
Phot. Maraghiannis.
H.: 0,33 m.

124. Vergrößerte Zeichnungen nach einem kretischen Goldring und kretischen Siegeln.

a) Goldring aus Knossos (Religiöser Tanz). Herakleion, Museum.
Nach Evans, Tomb of the Double Axes, 10, Fig. 16.
Br.: 2,3 cm.

b) Siegelabdruck aus Knossos (Skylla und Seeungeheuer). Herakleion, Museum.
Nach Evans, The Palace of Minos I, 698, Fig. 520.
D.: 2 cm.

c) Siegelabdruck aus Knossos (Faustkämpfer). Herakleion, Museum.
Nach Evans, The Palace of Minos I, 689, Fig. 509.

d) Onyxgemme, angeblich aus Priene (Stierspielszene). Oxford, Slg. Evans.
Nach Evans, The Palace of Minos I, 377, Fig. 274.
D.: 2,3 cm.

Steingefäße und Keramik (Abb. 125–130, Taf. II)

Tafel II. Bunte Steingefäße aus Mochlos. Frühminoisch (drittes Jahrtausend v. Chr.). Herakleion, Museum.
Nach Seager, Explorations in the Island of Mochlos, Plate IV, VII, IX.
Reduktion: 3 : 5.

Gefäße (Abb. 125—127) der mittelminoischen Periode (ca. 2000 bis ca. 1600 v. Chr.)

125. Vier Gefäße aus Hagia Triada (Kamaresware). Herakleion, Museum.
Phot. Maraghiannis.
H.: a) ca. 10 cm; b) ca. 8,25 cm; c) ca. 9 cm; d) ca. 12,8 cm.

126. Becher aus Knossos („Egg-Shell-ware"). Herakleion, Museum.
Nach Journ. of Hell. Stud. XXIII, 1903, Pl. V.

127. Gefäß aus Knossos. Herakleion, Museum.
Nach Evans, The Palace of Minos I, Pl. III.
H.: 22 cm.

Gefäße (Abb. 128—130) der ersten spätminoischen Periode (ca. 1600 bis ca. 1500).

128. Amphora aus Pachyammos. Herakleion, Museum.
Nach Seager, Pseira, Pl. XVIII.

129. Bügelkanne mit Darstellung eines schwimmenden Oktopus, aus Gournia. Herakleion, Museum.

Nach Boyd-Hawes, Gournia, Pl. H.
H.: 19,5 cm.

130. Gefäß aus Pseira. Herakleion, Museum.

Nach University of Pennsylv., Anthropol. Publications III 1, Plate VII.

GRIECHISCHES FESTLAND
(Abb. 131–154, Taf. III–IV; Grundriß Seite 93)

Architektur
(Abb. 131—139; Grundriß Seite 93)

131. Das Löwentor in Mykenai.
Phot. Staatl. Bildstelle 1343, 6.

132. Fassade eines Kuppelgrabes („Schatzhaus des Atreus") in Mykenai.

Phot. Staatl. Bildstelle 1344, 2.

133. Kuppelgrab („Schatzhaus des Atreus") in Mykenai, Rekonstruktion des Inneren.

Nach Perrot-Chipiez, Histoire de l'Art VI, Pl. VII.

134. Kuppelgrab („Schatzhaus des Atreus") in Mykenai, Ansicht des Inneren.

Phot. Staatl. Bildstelle 1344, 4.

135. Torturm in Tiryns.
Phot. Arch. Inst. Athen.

136. Burghügel von Tiryns, Gesamtansicht (s. Grundriß S. 93).

Phot. Staatl. Bildstelle 1347, 1.

137. Tiryns, Ruine des Megarons und Blick auf die argivische Ebene.

Phot. Staatl. Bildstelle 1347, 9.

138. Gewölbte Galerie in Tiryns.
Phot. Staatl. Bildstelle 1347, 15.

139. Burgtreppe in Tiryns.
Phot. Staatl. Bildstelle 1347, 13.

Wandmalerei
(Abb. 140—144, Taf. III—IV)

140. Wandfries mit Schildornament aus Tiryns (Rekonstruktion). Athen, Nationalmuseum.

Nach Tiryns II, Taf. V.
H.: 63,3 cm.

Tafel III. Friesartige Wandornamente aus Tiryns (Rekonstruktion). Athen, Nationalmuseum.

Oberes Ornament: Neue farbige Rekonstruktion von Tiryns II, 40ff., Abb. 11.
H.: 31 cm.
Unteres Ornament: Nach Tiryns II, Taf. VII.
H.: 75,7 cm.

141. Palast mit Frauen als Zuschauerinnen eines Schauspiels, Freskofragment aus Mykenai. Athen, Nationalmuseum.

Phot. G. Rodenwaldt.
Br.: 13,5 cm.

142. Reiter mit Pferden, rekonstruiertes Wandgemälde aus Mykenai. Athen, Nationalmuseum.

Nach Brit. School Ann. XXV, 1921—23, Pl. XXVII.
H.: ca. 30 cm.

143. Eberjagd, Rekonstruktion eines Wandgemäldes aus Tiryns. Athen, Nationalmuseum.

Nach Photographie (= Tiryns II, Taf. XIII).
Br.: 43 cm.

144. Frau mit Elfenbeingefäß, rekonstruiertes Monumentalgemälde aus Tiryns, Teil eines Prozessionsfrieses. Athen, Nationalmuseum.

Nach Tiryns II, Taf. VIII.
H.: 2,275 m.

Tafel IV. Frauen, zur Jagd fahrend, Rekonstruktion eines Wandgemäldes aus Tiryns, Teil eines Frieses. Athen, Nationalmuseum.

Nach Tiryns II, Taf. XII.
H.: 50,2 cm.

Kunstgewerbe kretischen Stils
(Abb. 145—149)

145. Goldringe aus den Schachtgräbern von Mykenai (ca. 1600 v. Chr.). Athen, Nationalmuseum.
a) Jagd; b) Kampf; c) Kultszene.
Phot. Arch. Inst. Athen (vergrößert).
Br.: a) 3,5 cm; b) 3,4 cm; c) 3,4 cm.

146. Dolchklinge aus Mykenai (Wildkatzen und Enten). Athen, Nationalmuseum.
Nach Athen. Mitt. VII, 1882, Taf. VIII.
L.: 16,4 cm (Bildfeld).

147. Dolchklinge aus Mykenai (Löwenjagd; Löwen und Gazellen). Athen, Nationalmuseum.
Nach Ἀθήναιον X, Taf. A, 1 und A, 2.
L.: 22,8 cm.

148. Goldbecher aus dem Kuppelgrab von Vaphio (Weidende Rinder). Athen, Nationalmuseum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 7,8—7,9 cm.

149. Goldbecher aus dem Kuppelgrab von Vaphio (Treiben wilder Stiere). Athen, Nationalmuseum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 8,4 cm.

Kunstgewerbe einheimischen Stils
(Abb. 150—154)

150. Goldmaske aus einem Schachtgrab v. Mykenai. Athen, Nationalmuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
Gesichtshöhe: 25 cm.

151. Grabstele aus Mykenai (v. V. Schachtgrab). Athen, Nationalmuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,80 m.

152. Goldwände eines Kästchens aus einem Schachtgrab (V) von Mykenai. Athen, Nationalmuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 9,5, bzw. 8 cm.

153. Goldene Schmuckscheiben aus den Schachtgräbern von Mykenai. Athen, Nationalmuseum.
a) u. b) Rautenförmige Besatzstücke.
Br.: a) 7,8 cm; b) 7,2 cm.
c) Diadem.
Br.: ca. 67,5 cm.
d)—f) Runde Plättchen.
D.: ca. 5—7 cm.
Phot. Arch. Inst. Athen.

154. Spätmykenische Keramik.
Nach Furtwängler-Loeschcke, Mykenische Vasen, Atlas, Taf. VIII 49.
H.: 0,20 m.
Taf. XXXI 297.
H.: ca. 0,30 m.

ARCHAISCHE KUNST

(7. Jahrh. — etwa 480)

VORSTUFEN UND ÜBERGÄNGE
(Abb. 157—161)

Keramik (Abb. 157—158) des attischen geometrischen Stils
(9.—8. Jahrh.)

157. Monumentalamphora. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 1,55 m.

158. Monumentales Grabgefäß. New York, Metrop. Museum.
Phot. Metrop. Mus. New York.
H.: 1,305 m.

Kunstgewerbe (Abb. 159—161) des orientalisierenden Stils
(7.—6. Jahrh.)

159. Altattische Amphora (Herakles und Nessos). Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24457.
H.: 1,22 m.

160. Rhodischer Teller (Kampf um die Leiche des Euphorbos). London, Brit. Museum.
Phot. Mansell.
D.: 38 cm.

161. Bronzeblech aus Olympia. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24452.
H.: 0,86 cm.

DORISCHE (PELOPONNESISCHE) KUNST
(Abb. 162—177, Taf. V)

Ältere Plastik (7.—6. Jahrh.)
(Abb. 162—167)

162. Reiterfries aus Prinias (Kreta). Kalkstein. Herakleion, Museum.
Phot. Maraghiannis.
H. ohne die untere Leiste: 0,84 m.

163. Sitzende Frau, Kalksteinstatue aus Tegea. Athen, Nationalmuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 0,83 m.

164. Kalksteinstatuette. Paris, Louvre.
Nach Rev. Arch. XI, 1908, Pl. X.
H.: 0,65 m.

165. Kleobis (oder Biton), Werk des Polymedes von Argos. Marmor. Delphi, Museum.
Nach Homolle, Fouilles de Delphes V, Sculptures, Pl. I.
H. (mit Sockel): 2,35 m.

166. Jünglingstatue („Apollon") aus Attika. Marmor. München, Glyptothek.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 661.
H.: 2,08 m.

167. Jünglingstatue („Apollon") von Melos. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24291.
H.: 2,14 m.

Architektur (Abb. 168—169, Taf. V)

168. Das Heraion zu Olympia.
Phot. Alinari 24885.

Tafel V. Farbige Rekonstruktion der Ecke eines Schatzhauses in Olympia.
Nach Olympia II 2, Taf. CXII.

169. Tempel in Korinth.
Phot. Staatl. Bildstelle 1307, 1.

Ältere dekorative Plastik (6. Jahrh.)
(Abb. 170—173)

170. Zeus und Gigant, Giebelrelief in Korfu. Kalkstein. Korfu, Museum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 1,08 m.

171. Laufende Gorgo, Giebelrelief in Korfu (Mittelfigur). Kalkstein. Korfu, Museum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: ca. 2,70 m.

172. Dioskuren und Idas mit Rinderherde, Metope eines Schatzhauses in Delphi. Kalkstein. Delphi, Museum.
Phot. Alinari 24746.
H.: 0,58 m.

173. Europa auf dem Stier, Metope eines Schatzhauses in Delphi. Kalkstein. Delphi, Museum.
Phot. Alinari 24748.
H.: 0,58 m.

Jüngere dekorative Plastik (erste Jahrzehnte d. 5. Jahrh.)
(Abb. 174–175)

174. Kämpfender Krieger aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Aegina. Marmor. München, Glyptothek.
Phot. Hanfstaengl.
H.: 1,47 m.

175. Sterbender Krieger aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels in Aegina. Marmor. München, Glyptothek.
Phot. G. Böttger.
L.: 1,84 m.

Kleinkunst (Abb. 176–177)

176. BlitzschleudernderZeus(Vorderseite) Bronzestatuette aus Dodona. Berlin, Antiquarium (Anfang 5. Jahrh.).
Phot. d. Berliner Museums.
H.: 13,5 cm.

177. Blitzschleudernder Zeus (Rückseite), Bronzestatuette aus Dodona. Berlin, Antiquarium.
Phot. d. Berliner Museums.
H.: 13,5 cm.

IONISCHE (KLEINASIATISCHE) KUNST
(Abb. 178—179, Taf. VI; Grundriß Seite 94 oben)

Ältere Plastik (Abb. 178—180)

178. Sitzbild des Chares, Herrschers von Teichiussa, von der Prozessionsstraße zum Didymaion bei Milet. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 614.
H.: 1,47 m.

179. Sitzbild von der Prozessionsstraße zum Didymaion bei Milet. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell.
H.: 1,57 m.

180. Artemis, von Nikandre geweiht, aus Delos. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24253.
H.: 1,75 m.

Kleinkunst (Abb. 181)

181. Elfenbeinstatuette aus Ephesos. Konstantinopel, Museum.
Nach Hogarth, Excavat. at Ephesos, Text, Pl. XXI 6, XXII 1b und c.
H.: 10,7 cm.

Architektur
(Abb. 182—184; Grundriß S. 94 oben)

182. Archaischer Tempel der Artemis zu Ephesos, Rekonstruktion der Säulenstellung (s. Grundriß S. 94 oben).
Nach Hogarth, Excavat. at Ephesos, Atlas, Pl. XV.

183. Kapitell vom archaischen Tempel der Artemis zu Ephesos (Rekonstruktion). London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 1472.
Br.: 3,05 m.

184. Altionisches Antenkapitell vom Didymaion bei Milet. Marmor.
Nach Pontremoli-Haussoullier, Didymes, Pl. XVIII.
H.: 43 cm.

Dekorative Plastik vom Artemision zu Ephesos (um 550)
(Abb. 185—187)

185. Skulpierte Säulenbasis vom archaischen Artemision zu Ephesos. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 1223.
H.: 3,03 m.

186. Frauenkopf vom Artemision zu Ephesos (Vorderansicht). Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. E. Stern i. Arch. Seminar, Univ. Berlin (Arch. Anz. 1921, 233f., Abb. 2; Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen, Taf. 61).
H.: ca. 30 cm.

187. Frauenkopf vom Artemision zu Ephesos (Profil). Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. wie Abb. 186.
H.: ca. 30 cm.

Keramik (Abb. 188—189)

188. Caeretaner Hydria. Berlin, Antiquarium.
Nach Antike Denkmäler II, Taf. 28.
H.: 43 cm.

189. Tonsarkophag aus Klazomenai. Berlin, Antiquarium.
Nach Antike Denkmäler II, Taf. 58.
H.: 2,18 m.

Dekorative Plastik vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi (um 525)
(Abb. 190—193)

190. Fassade des Schatzhauses (Rekonstruktion).
Phot. Alinari 22519.

191. Streit von Apoll und Herakles um den Dreifuß, Giebelrelief des Schatzhauses. Marmor. Delphi, Museum.
Phot. Alinari 24752.
H.: 0,73 m.

192. Gigantomachie vom Fries des Schatzhauses. Marmor. Delphi, Museum.
Phot. Alinari 24754.
H. (des Frieses): 0,65 m.

193. Götterversammlung vom Fries des Schatzhauses. Marmor. Delphi, Museum.
Phot. Alinari 24764.
H. (des Frieses): 0,65 m.

Spätarchaische Plastik in Unteritalien (um 470) (Abb. 194—196, Taf. VI)

194. Thronende Göttin (Vorderansicht). Marmor. Berlin, Altes Museum.
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 37.
H.: 1,51 m.

195. Thronende Göttin (Seitenansicht). Berlin, Altes Museum.
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 39.
H.: 1,51 m.

196. Kopf der thronenden Göttin im Berliner Museum (Profil).
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 40.

Tafel VI. Kopf der thronenden Göttin im Berliner Museum (Vorderansicht).
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 38.

Grabrelief (Abb. 197)

197. Grabstele eines Mannes. Marmor. Neapel, Nationalmuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 2,40 m.

ATTISCHE KUNST (Abb. 198—227, Taf. VII—X)

Älteste dekorative Plastik (Abb. 198—199)

198. Einführung des Herakles in den Olymp, Porosgiebel von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.
Phot. Alinari 24677a.
H.: 94 cm.

199. „Blaubart", Kopf eines Meerdämons von einem Porosgiebel. Athen, Akropolismuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 0,35 m.

Plastik (ca. 600 bis ca. 480) (Abb. 200—213, Taf. VII—VIII)

200. Stehende Göttin. Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. Faraglia.
H.: 1,95 m.

201. Stehende Göttin, Vorderansicht des Kopfes. Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. Faraglia.

202. Der sogenannte Kalbträger, Votivstatue des Rhombos. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,65 m.

203. Kopf des Kalbträgers. Athen, Akropolismuseum.
Phot. Arch. Inst. Athen.

204. Kopf eines bärtigen und bekränzten Mannes (Kopf Rampin). Marmor. Paris, Louvre.
Nach Rayet, Monuments de l'Art Antique I, Pl. 32.
H.: 0,29 m.

205. Kopf eines bärtigen Mannes (aus der Slg. Sabouroff). Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. d. Berl. Mus.
H.: 0,25 m.

206. Theseus und Antiope, Giebelgruppe aus Eretria. Marmor. Chalkis, Museum.
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 27.
H.: 1,10 m.

207. Jünglingskopf (Kopf Rayet). Marmor. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Phot. Ny Carlsberg Glyptotek.
H.: 0,315 m.

208. Frauenstatue von der Akropolis. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Nach Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen, Taf. 4.
H.: 1,805 m.

Tafel VII. Mädchenstatue von der Akropolis. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 0,92 m.

209. Oherteil einer Mädchenstatue von der Akropolis, Weihgeschenk des Euthydikos. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Phot. Alinari 24656.
H.: 0,415 m.

210. Knabenstatue von der Akropolis (Kritiosknabe, Rückansicht). Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin (= Schrader, Auswahl arch. Marmorskulpturen, Taf. 17).
H.: 0,86 m.

Tafel VIII. Knabenstatue von der Akropolis (Vorderansicht). Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin (= Schrader, Auswahl, Taf. 16).
H.: 0,86 m.

211. Statue eines bekleideten Jünglings von der Akropolis. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin (= Schrader, Auswahl, Taf. 12).
H.: 1,21 m.

212. Reitender Jüngling, Marmorgruppe von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin (= Schrader, Auswahl, Taf. 14).
H.: 1,12 m.

213. Vorderteil eines Pferdes, Teil einer Marmorgruppe von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,13 m.

Reliefs (Abb. 214—217)

214. Grabstele des Aristion (Oberteil). Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Arch. Inst. Athen.

215. Grabstele des Aristion (Gesamtansicht). Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24363.
H. (des Reliefs): 1,78 m.

216. Reliefs von einer Statuenbasis. Vorderseite (unten): Ringer. Linke Nebenseite (oben): Ballspieler. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. i. Arch. Inst. Berlin.
H.: 0,32 m.

217. Oben: Rechte Nebenseite der Statuenbasis Seite 216 (Jünglinge mit Hund und Katze). Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. i. Arch. Inst. Berlin.
H.: 0,32 m.
Unten: Vorderseite einer Statuenbasis (Ballspiel). Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. i. Arch. Inst. Berlin.
H.: 0,27 m.

Keramik (Abb. 218—227, Taf IX—X)

Schwarzfigurige Vasen (Abb. 218—220, Taf. IX)

218. Krater des Klitias und Ergotimos, sog. Françoisvase (Vorderseite). Florenz, Museo Archeologico (zweites Viertel des 6. Jahrh. v. Chr.).
Phot. Alinari 3455a.
H.: ca. 0,63 m.

219. Krater des Klitias und Ergotimos (Nebenseite).
Phot. Alinari 3455b.
H.: ca. 0,63 m.

220. Amphora des Exekias (Achill und Aias beim Brettspiel). Rom, Vatikan (um 540 v. Chr.).
Phot. Alinari 35766.
H.: 0,805 m.

Tafel IX. Schwarzfigurige Kanne (Helena und die Dioskuren?). Berlin, Antiquarium (Nr. 1731).
Neue Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
H.: 0,16 m.

Frührotfigurige Vase (Abb. 221)

221. Amphora des Andokides (Heldenkampf). Paris, Louvre (um 530 v. Chr.)
Phot. Alinari 23710.
H.: 0,60 m.

Reifarchaische Vasen
(ca. 510 bis ca. 480) (Abb. 222—227, Taf. X)

222. Ringkampf von Peleus und Thetis, Innenbild einer Schale des Peithinos. Berlin, Antiquarium.
Phot. d. Berliner Museums.
D. (mit Rahmen): 0,22 m.

Tafel X. Gefäß in Form eines Frauenkopfes von Charinos. Berlin, Antiquarium.
Neue Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
H.: 0,27 m.

223. Achill verbindet Patroklos, Innenbild einer Schale des Sosias. Berlin, Antiquarium.
Phot. d. Berliner Museums.
D.: 0,175 m.

224. Theseus bei Amphitrite, Innenansicht einer Schale des Töpfers Euphronios. Paris, Louvre.
Phot. Alinari 23725.
D. (der ganzen Schale): 0,42 m.

225. Schale des Töpfers Brygos (Außenansicht, des Komos Heimkehr vom Symposion). Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum d. Universität.
Phot. d. Würzburger Universitätsmuseums.
D. (der ganzen Schale): 0,365 m.

226. Folgen des Symposions, Innenbild der Schale Seite 225. Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität.
Phot. d. Würzburger Universitätsmuseums.
D.: 0,155 m.

227. Greis, von Frau mit Wein bedient, Innenbild einer Schale. Corneto, Museum.
Phot Alinari 26053.
D. (ohne Rahmen): 0,16 m.

MÜNZEN (Abb. 288)

228. Münzen der archaischen Epoche (6.—5. Jahrh.). Obere Reihe: (rechts und links) Athen, (in der Mitte) Kroton; mittlere Reihe: Sybaris, Neapolis in Makedonien, Kaulonia; untere Reihe: Kaulonia, Metapont, Himera. Hamburg, Kunsthalle.
Phot. Prof. Börger-Hamburg (vgl. Kunst und Künstler XXIII, 429 ff.).

JUGENDALTER

PLASTIK
(Abb. 231—239, Taf. XI—XII)

Männliche Figuren (Abb. 231—233)

231. „Apollon Choiseul-Gouffier". Marmor. London, Brit. Museum. Römische Kopie.
Phot. Brogi 5776.
H.: 1,792 m.

232. Apollon mit der Leier, Bronze aus Pompeji. Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,6 m.

233. Wagenlenker, Bronzestatue von einer Gruppe in Delphi. Delphi, Museum.
Phot. Alinari 24724.
H.: 1,8 m.

Weibliche Figuren
(Abb. 234—239, Taf. XI—XII)

234. Göttin in dorischem Peplos („Hestia Giustinani"). Marmor. Rom, Museo Torlonia. Römische Kopie.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 491 (nach Gipsabguß).
H.: 1,93 m.

235. Göttin in dorischem Peplos (Rückansicht der Figur Seite 234).
Phot. des Arch. Seminars, Univ. Berlin nach Gipsabguß).
H.: 1,93 m.

236. Verhüllte Frau („Aspasia"). Rekonstruktion in Gips, zusammengesetzt aus einer Kopie der Statue und einer Kopie des Kopfes, beide aus Marmor. Berlin, Altes Museum. Römische Kopien.
Phot. Faraglia.
H.: 1,97 m.

Tafel XI. Verhüllte Frau („Aspasia"), Seitenansicht.
Phot. Faraglia.
H.: 1,97 m.

237. Verhüllte Frau („Aspasia"), Rückansicht.
Phot. Faraglia.
H.: 1,97 m.

238. Kopf der verhüllten Frau („Aspasia"). Marmor. Berlin, Altes Museum. Römische Kopie.
Phot. des Berliner Museums.

Tafel XII. Olympische Wettläuferin. Marmor. Rom, Vatikan. Römische Kopie.
Phot. Anderson 1374.
H.: 1,56 m.

239. Die sogenannte Venus vom Esquilin. Marmor. Rom, Conservatorenpalast. Römische Kopie.
Phot. Anderson 1800.
H.: 1,54 m.

ARCHITEKTUR UND DEKORATIVE PLASTIK
(Abb. 240—257, Taf. XIII–XV; Grundriß Seite 95)

Figuren aus einer Giebelgruppe
(ca. 550 bis 540)
(Abb. 240—241, Taf. XIII)

240. Flüchtende Niobide. Marmor. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Phot. V. Tryde 818.
H.: 1,42 m.

Tafel XIII. Verwundete Niobide. Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,49 m.

241. Sterbender Niobide. Marmor. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Phot. Tryde 833.
L.: 1,65 m.

Poseidontempel in Paestum
(Abb. 241—244, Taf. XIV)

242. Poseidontempel in Paestum, Westfront.
Phot. Alinari 11331.

243. Poseidontempel in Paestum, Nordwestansicht.
Phot. Alinari 11329a.

244. Poseidontempel in Paestum, Teilansicht der Westfront.
Phot. Alinari 11332.

Tafel XIV. Poseidontempel in Paestum, Blick in die Cella.
Phot. Alinari 11333a.

Skulpturen vom Zeustempel in Olympia (ca. 470 bis ca. 455 v. Chr.)
(Abb. 245—257, Taf. XV; Grundriß von Olympia Seite 95)

245. Herakles bändigt den kretischen Stier, Metope vom Zeustempel in Olympia. Marmor. Fragmente teils in Paris, Louvre, teils in Olympia, Museum.
Phot. Alinari 22617.
H.: 1,6 m.

246. Herakles bei Atlas, das Himmelsgewölbe tragend, Metope vom Zeustempel in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. LXXXIV.
H.: 1,6 m.

247. Herakles reinigt den Stall des Augeias, .Metope vom Zeustempel in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Phot. Alinari 24823.
H.: 1,6 m.

248. Kopf des Herakles von der Atlasmetope. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. LXXXVIII.

249. Kopf der Athena von der Augeiasmetope. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. LXXX.

250. Ringender Lapith aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. XL.
H.: 1,4 m.

251. Lapithin und Kentaur aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. LXXII.
H.: 1,4 m.

252. Kopf des gebissenen Lapithen aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. LXX.

253. Beißender Kentaur und würgender Lapith aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. LXVIII.
H.: ca. 2,05 m.

254. Kopf der Braut aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 0,38 m.

Tafel XV. Kopf des Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 0,44 m.

255. Oberkörper des Apollon aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. LXII.

256. Kniender Knabe aus dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. VII.
H.: 1,05 m.

257. Kniendes Mädchen aus dem Ostgiebel des Zeustempels in Olympia. Marmor. Olympia, Museum.
Nach Buschor-Hamann, Olympia, Taf. XIX.
H.: 1,15 m.

RELIEFS VERSCHIEDENER BESTIMMUNG
(Abb. 258—265, Taf. XVI—XVII)

258. Totenmahl, Weihrelief aus Thasos. Marmor. Konstantinopel, Museum.
Phot. Sébah.
H.: 0,625 m.

259. Auftauchende Göttin, Vorderseite des sogenannten ludovisischen Throns (Bekrönung eines Naiskos?). Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Anderson 3299.
Untere Breite: 1,42 m.

260. Opfernde Frau, Nebenseite des sogenannten ludovisischen Throns. Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Anderson 3332.
H.: 0,86 m.

Tafel XVI. Flötenspielendes Mädchen, Nebenseite des sogenannten ludovisischen Throns. Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Anderson 3332.
H.: 0,835 m.

261. Leierspielender Jüngling, Nebenseite des Gegenstücks zum „ludovisischen Thron". Marmor. Boston, Museum of Fine Arts.
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 8.
H.: 0,82 m.

262. Grabrelief (Jüngling und Knabe mit Palaestrageräten). Marmor. Rom, Vatikan.
Phot. Alinari 27018.
H.: 1,395 m.

263. Grabrelief (Apoxyomenos, Jüngling, mit dem Strigilis, Öl und Staub der Palaestra abschabend, und Knabe). Marmor. Delphi, Museum.

Phot. Alinari 24745.
H.: 1,28 m.

264. Grabstele eines Mädchens (ehemals Slg. Giustinani). Marmor. Berlin, Altes Museum.

Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,428 m.

Tafel XVII. Sogenannte trauernde Athena, Weihrelief von der Akropolis. Athen, Akropolismuseum.

Phot. Alinari 24601.
H.: 0,54 m.

265. Grabrelief aus Paros (Mädchen mit Tauben). Marmor. New York, Metropolitan Museum.

Nach Antike Denkmäler I, Taf. 54.
H.: 0,80 m.

VASENMALEREI (UNTER DEM EINFLUSS DER POLYGNOTISCHEN WANDMALEREI)
(Abb. 266—269)

266. Kelchkrater (Versammlung griechischer Heroen um Athena und Herakles). Paris, Louvre.

Phot. Giraudon 1461.
H.: 0,55 m.

267. Teilansicht des Kelchkraters mit der Versammlung griechischer Heroen.

Phot. Alinari 23684.

268. Achilleus tötet Penthesileia, Innenbild einer Schale. München, Antiquarium.

Phot. des Münchener Museums f. Ant. Kleinkunst
H.: 45,8 cm.

269. Orpheus unter den Thrakern, Bild von einem Krater aus Gela. Berlin, Antiquarium.

Nach 50. Berliner Winckelmannsprogramm, Taf. II.
H.: 0,22 m.

KLEINBRONZEN (Abb. 270—272)

270. Bronzestatuette einer Spinnerin (Vorderansicht). Berlin, Antiquarium.

Phot. des Berliner Museums.
H. (mit Basis): 21,7 cm.

271. Bronzestatuette einer Spinnerin (Rückansicht). Berlin, Antiquarium.
Nach 73. Berliner Winckelmannsprogramm, Taf. IV.
H. (mit Basis): 21,7 cm.

272. Jüngling mit Ball, Bronzestatuette aus Ligurio. Berlin, Antiquarium.
Phot. des Berliner Museums.
H. (ohne Basis): 13,5 cm.

KLASSISCHE KUNST

DER ERHABENE STIL

(ca. 450 bis ca. 400)

RUNDPLASTIK
(Abb. 275—303, Taf. XVIII—XXI)

Männliche Figuren
(Abb. 275—287, Taf. XVIII—XIX)

Peloponnes (Abb. 275—281, Taf. XVIII)

Polyklet (Abb. 275—277, Taf. XVIII)

275. Speerträger (Doryphoros) des Polyklet. Marmor. Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Phot. Alinari 11062.
H.: 1,99 m.

276. Kopf des sogenannten Westmacottschen Epheben. Marmor. London, Brit. Museum. Römische Kopie.
Phot. Mansell.

Tafel XVIII. Der sogenannte Westmacottsche Ephebe (Statue eines siegreichen, sich kränzenden Knaben) von Polyklet. Marmor. London, Brit. Museum. Römische Kopie.

Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,47 m.

277. Jüngling mit Siegerbinde (Diadumenos) des Polyklet. Marmor. Athen, Nationalmuseum. Römische Kopie (aus Delos).

Phot. Alinari 24230.
H.: 1,86 m.

278. Bronzestatue eines Epheben aus Pompeji (Vorderansicht). Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.

Phot. i. Arch. Inst. Berlin.
H.: 1,49 m.

279. Bronzestatue eines Epheben aus Pompeji (Rückansicht). Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.

Phot. i. Arch. Inst. Berlin.
H.: 1,49 m.

280. Kopf der Bronzestatue eines Epheben aus Pompeji (Vorderansicht). Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.

Phot. i. Arch. Inst. Berlin.

281. Kopf der Bronzestatue eines Epheben aus Pompeji (Profil). Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.

Phot. Arch. Inst. Berlin.

Attika (Abb. 282—289, Taf. XIX)

282. Der sogenannte Kasseler Apoll. Marmor. Kassel, Landesmuseum. Römische Kopie.

Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 676.
H.: 1,97 m.

Tafel XIX. Wiederholung des Kopfes des sogenannten Kasseler Apoll (Profil). Marmor. Florenz, Palazzo Vecchio. Römische Kopie.

Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 601 links.
H.: 0,28 m.

283. Wiederholung des Kopfes des sogenannten Kasseler Apoll (Vorderansicht). Marmor. Florenz, Palazzo Vecchio. Römische Kopie.

Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 601 Mitte.
H.: 0,28 m.

Myron (Abb. 284—289)

284. Diskobol des Myron. Römische Marmorkopie aus Castel Porziano. Rom, Thermenmuseum.

Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,38 m.

285. Bronzestatuette nach dem Diskobol des Myron (Vorderansicht). München, Antiquarium.

Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 681 links.
H.: 0,30 m.

286. Bronzestatuette nach dem Diskobol des Myron (Seitenansicht). München, Antiquarium.

Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 681 Mitte.
H.: 0,30 m.

287. Bronzestatuette nach dem Diskobol des Myron (Rückansicht). München, Antiquarium.

Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 681 rechts.
H.: 0,30 m.

Figurengruppe (Abb. 288—289)

Myron, Gruppe der Athena u. des Marsyas (Abb. 288—289)

288. Athena des Myron. Marmor. Frankfurt a. M., Liebighaus. Römische Kopie.

Nach Antike Denkmäler III, Taf. 9.
H.: 1,73 m.

289. Marsyas des Myron. Marmor. Rom, Lateran. Römische Kopie.

Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,95 m.

Weibliche Figuren
(Abb. 290—303, Taf XX—XXI)

Attische Kunst
(Abb. 290—299, Taf. XX—XXI)

290. Demeter. Marmor. Cherchel (Nordafrika). Römische Kopie.
Phot. nach Gipsabguß i. Arch. Seminar, Univ. Berlin (= Kekule, 57. Berliner Winckelmannsprogramm, Taf. I links).
H.: 2,10 m.

291. Marmorstatuette nach der Athena Parthenos des Phidias. Athen, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,05 m.

292. Kolossalstatue der Artemis aus Ariccia. Rom, Thermenmuseum. Römische Kopie.
Phot. Moscioni 24754.
H.: 2,86 m.

293. Demeter. Marmor. Rom, Vatikan. Römische Kopie.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 2,94 m.

294. Athena. Marmor. Dresden, Albertinum (Kopf nach einer Wiederholung in Bologna). Römische Kopie.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 2,01 m.

Tafel XX. Athenakopf von einer Wiederholung der Dresdner Statue (Vorderansicht). Marmor. Bologna, Museo Civico. Römische Kopie.
Phot. Cl. Kennedy im Arch. Seminar, Univ. Leipzig (= Z. f. bild. Kunst 1922, S. 105, Abb. 5).

295. Athenakopf von einer Wiederholung der Dresdner Statue (Profil). Marmor. Bologna, Museo Civico. Römische Kopie.
Phot. Cl. Kennedy im Arch. Seminar, Univ. Leipzig (= Z. f. bild. Kunst 1922, S. 103, Abb. 3).

296. Aphrodite (Vorderansicht). Marmor. Paris, Louvre. Römische Kopie.
Phot. Alinari 22752.
H.: 1,65 m.

Tafel XXI. Aphrodite (Rückansicht). Marmor. Paris, Louvre. Römische Kopie.
Phot. des Arch. Seminars, Univ. Berlin (nach Gipsabguß).
H.: 1,65 m.

297. Athena Farnese. Marmor. Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 2,24 m.

Amazonen (Abb. 298—299)

298. Verwundete Amazone. Marmor. Berlin, Altes Museum. Römische Kopie.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 2,02 m.

299. Verwundete Amazone. Marmor. Rom, Museo Capitolino. Römische Kopie.
Phot. Anderson 1645.
H.: 2,02 m.

Ionische Kunst (Abb. 300—303)

300. Nike des Paionios (Vorderansicht). Marmor. Olympia, Museum.
Phot. Alinari 24852.
H.: 2,16 m.

301. Nike des Paionios (Seitenansicht). Marmor. Olympia, Museum.
Phot. Alinari 24853.
H.: 2,16 m.

302. Nereide vom sogenannten Nereidenmonument bei Xanthos in Lykien. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell.
H.: 1,42 m.

303. Nereide vom sogenannten Nereidenmonument bei Xanthos in Lykien. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell.
H.: 1,58 m.

ARCHITEKTUR UND DEKORATIVE KUNST
(Abb. 304—339; Grundriß Seite 94 unten)

304. Das sogenannte Theseion in Athen. Nach alter Photographie.

Parthenonarchitektur
(Abb. 305—307; Grundriß Seite 94 unten)

305. Parthenon in Athen, Westfront. Baumeister: Iktinos.
Nach alter Photographie.

306. Parthenon von Nordwesten. Athen.
Nach alter Photographie.

307. Kapitelle des Parthenon in Athen.
Nach Collignon-Boissonas, Le Parthénon, Pl. 18.

Parthenonskulpturen
(Abb. 308—325)
(Phidias, 447—432 v. Chr.)

Metopen (Abb. 308—313)

308. Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach Smith, Sculptures of the Parthenon, Pl. 22, 1.
H.: 1,20 m.

309. Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach Smith, Sculptures, Pl. 22, 2.
H.: 1,20 m.

310. Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach Smith, Sculptures, Pl. 17, 1.
H.: 1,20 m.

311. Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach Smith, Sculptures, Pl. 17, 2.
H.: 1,20 m.

312. Lapith und Kentaur, Metope des Parthenon. Marmor. Athen, Parthenon.
Nach Smith, Sculptures, Pl. 16, 1 (nach Gipsabguß).
H.: 1,20 m.

313. Kentaurenkopf der Parthenonmetope Seite 312. Marmor. Athen, Parthenon.
Phot. (nach Gipsabguß) des Arch. Seminars, Univ. Berlin.

Fries (Abb. 314—320)

314. Sitzende Götter vom Ostfries des Parthenon. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 1 m.

315. Sitzende Götter vom Ostfries des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach alter Photographie.
H.: 1 m.

316. Jünglinge mit Opferkühen vom Nordfries des Parthenon. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 1 m.

317. Jünglinge mit gefüllten Krügen vom Nordfries des Parthenon. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 1 m.

318. Wagen mit Krieger und Jüngling vom Nordfries des Parthenon. Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 1 m.

319. Reitergruppe vom Nordfries des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach alter Photographie.
H.: 1 m.

320. Reitergruppe vom Westfries des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach Collignon-Boissonas, Le Parthénon, Pl. 85.
H.: 1 m.

Giebel (Abb. 321—325)

321. Sitzende Göttinnen und „Iris" vom Ostgiebel des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach alter Photographie.
H. (der mittleren Figur): 1,5 m.

322. Aphrodite und Genossin vom Ostgiebel des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell.
H.: 1,21 m.

323. Der sogenannte Ilissos vom Ostgiebel des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach Smith, Sculptures, Pl. 2.
L.: 1,73 m.

324. Der sogenannte Kephissos vom Westgiebel des Parthenon. Marmor. London, Brit. Museum.
Nach Smith, Sculptures, Pl. 7.
L.: 1,91 m.

325. Die sogenannte Kekropsgruppe im Westgiebel des Parthenon. Marmor. Athen, Parthenon.
Nach Smith, Sculptures, Pl. 8 (nach Gipsabguß).
H.: 1,36 m.

Propyläen (Abb. 326—329)

326. Die Propyläen der Akropolis zu Athen, Ansicht von Westen (Außenseite).
Phot. Alinari 24595.

327. Die Propyläen der Akropolis zu Athen, Ostfront (Innenseite).
Phot. Arch. Inst. Athen.

328. Dorisches Kapitell von den Propyläen. Athen, Akropolis.
Nach der Vorlage zu Holdt-Hofmannsthal, Griechenland, Taf. 1, Vlg. Ernst Wasmuth.
Breite des Abacus: 1,67 m.

329. Ionisches Kapitell von den Propyläen. Athen, Akropolis.
Nach der Vorlage zu Holdt-Hofmannsthal, Griechenland, Taf. 3, Vlg. Ernst Wasmuth.
Kapitellhöhe: 0,53 m.

Tempel der Athena Nike (Abb. 330—331)

330. Tempel der Athena Nike auf der Akropolis in Athen.
Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.

331. Stieropfernde Niken, Relief von der Balustrade des Nikepyrgos (um 408 v. Chr.). Marmor. Athen, Akropolismuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 1,40 m.

Erechtheion (Abb. 332—335)

332. Das sogenannte Erechtheion auf der Akropolis in Athen, Gesamtansicht.
Phot. Staatl. Bildstelle 1276, 5.

333. Das sogenannte Erechtheion auf der Akropolis in Athen, Nordhalle.
Phot. Staatl. Bildstelle 1276, 7.

334. Das sogenannte Erechtheion auf der Akropolis in Athen, Korenhalle.
Phot. Staatl. Bildstelle 1276, 4.

335. Gebälktragendes Mädchen von der Korenhalle des Erechtheions. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell.
H.: 2,312 m.

Tempel des Apollon in Bassae bei Phigalia (Abb. 336—339)

336. Tempel des Apollon in Bassae (Baumeister: Iktinos), Außenansicht.
Phot. des Marburger Kunstgesch. Seminars (Hamann).

337. Tempel des Apollon in Bassae, Blick in die Cella.
Phot. des Marburger Kunstgesch. Seminars (Hamann).

338. Kampf von Lapithen und Kentauren, Friesplatte vom Apollontempel in Bassae. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 81.
H.: 0,64 m.

339. Kampf von Griechen und Amazonen, Friesplatte vom Apollontempel in Bassae. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 81.
H.: 0,64 m.

RELIEFS
(Abb. 340—345, Taf. XXII)

Weihreliefs (Abb. 340—343, Taf. XXII)

340. Entsendung des Triptolemos durch Demeter und Kore, Weihrelief aus Eleusis. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 2,40 m.

Tafel XXII. Fragment eines Weihreliefs aus Eleusis mit Resten der Bemalung. Marmor. Eleusis, Museum.
Nach Aquarellkopie von E. Gilliéron (= Jahrbuch d. Arch. Inst. XXXVI, 1921, Taf. 1).
Br.: 0,275 m.

341. Gruppe von Gottheiten, Weihrelief. Marmor. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 679.
H.: 0,72 m.

342. Orpheus und Eurydike, Marmorrelief. Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Phot. Sommer 1551.
H.: 1,18 m.

343. Medea und die Peliaden, Marmorrelief. Rom, Lateran. Römische Kopie.
Phot. Alinari 29909.
H.: 1,08 m.

Grabreliefs (Abb. 344—345)

344. Frau und Dienerin, Grabrelief. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24370.
H.: 1,75 m.

345. Grabstele zweier Krieger aus Salamis. Marmor. Piraeus, Museum.
Nach Arch. Anz. 1916, 140f.
H.: 2,15 m.

TAFELMALEREI
(Abb. 346—347)

346. Kentaurenkampf, Marmorbild aus Herculaneum. Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Nach Robert, 22. Hallisches Winckelmannsprogramm, Taf. I.
H.: 0,35 m.

347. Die Knöchelspielerinnen des Malers Alexandros, Marmorbild aus Herculaneum. Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Phot. Losacco.
H.: 0,42 m.

KLEINKUNST
(Abb. 348, Taf. XXIII)

348. Helena und Eros, Relief von der Wangenklappe eines Helms (moderner Ausdruck aus einer antiken Abformung, in Berliner Privatbesitz).
Phot. E. Schuchhardt.
H.: 11,4 cm.

Tafel XXIII. Bronzestatuette eines nackten Mädchens. München, Antiquarium.
Phot. des Münchener Antiquariums.
H.: 0,25 m.

DIE KLASSISCHE KUNST

DER SCHÖNE STIL

(ca. 400 bis ca. 300)

RUNDPLASTIK
(Abb. 351—395, Taf. XXIV—XXVI)

Meister des Übergangs und der Fortsetzung der Tradition
(Abb. 351—357)

351. Leda mit dem Schwan, von Timotheos. Marmor. Rom, Museo Capitolino. Römische Kopie.
Phot. Anderson 1718.
H.: 1,32 m.

352. Eirene mit dem Plutoskinde, von Kephisodot (Vorderansicht). Marmor. München, Glyptothek. Römische Kopie.
Phot. Bruckmann.
H.: 1,99 m.

353. Eirene mit dem Plutoskinde, von Kephisodot (Rückansicht).
Phot. des Arch. Seminars, Univ. Berlin (nach Gipsabguß).
H.: 1,99 m.

354. Jüngling, Bronzestatue von Antikythera. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24441.
H.: 1,94 m.

355. Athlet mit dem Schabeisen, Bronzestatue aus Ephesos. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Nach Forschungen in Ephesos I, Taf. VI.
H.: 1,91 m.

356. Kopf der Bronzestatue Seite 355 (Vorderansicht). Wien, Kunsthistorisches Museum.
Phot. im Arch. Seminar, Univ Berlin (= Forschungen in Ephesos I, Taf. IX).

357. Kopf der Bronzestatue Seite 355 (Profil). Wien, Kunsthistorisches Museum.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin (= Forschungen in Ephesos I, Taf. I).

Praxiteles, Schule und Verwandtes (Abb 358—376, Taf. XXIV—XXV)

Männliche Figuren (Abb. 358—365, Taf. XXIV)

358. Der Hermes des Praxiteles (Vorderansicht). Marmor. Olympia, Museum.
Phot. Alinari 24856.
H.: 2,125 m.

359. Der Hermes des Praxiteles (Rückansicht). Marmor. Olympia, Museum.
Phot. des Arch. Seminars, Univ. Berlin (nach Gipsabguß).
H.: 2,125 m.

360. Der Hermes des Praxiteles (Schrägansicht). Marmor. Olympia, Museum.
Phot. des Marburger Kunstgesch. Seminars (Hamann).
H.: 2,125 m.

Tafel XXIV. Kopf des Hermes des Praxiteles. Olympia, Museum.
Phot. des Marburger Kunstgesch. Seminars (Hamann).

361. Der Fuß des Hermes des Praxiteles. Olympia, Museum.
Phot. des Marburger Kunstgesch. Seminars (Hamann).

362. Apollon Sauroktonos, nach einer Eidechse zielend. Marmor. Rom, Vatikan. Römische Kopie.
Nach Rayet, Monum. de l'Art Ant., Pl. 19.
H.: 1,53 m.

363. Hermes (sogenannter Antinous Belvedere). Marmor. Rom, Vatikan. Römische Kopie.
Nach alter Photographie.
H.: 1,95 m.

364. Knabe, Bronzestatue, im Meer bei Marathon gefunden. Athen, Nationalmuseum.
Phot. des Athener Nationalmuseums.
H.: 1,30 m.

365. Marmarstatuette eines Knaben. München, Sammlung Freiherr Karg-Bebenburg.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 650.
H.: 0,48 m.

Weibliche Figuren (Abb. 366—376, Taf. XXV)

366. Frauenstatue aus Herculaneum (sogenannte kleine Herculanenserin). Marmor. Dresden, Albertinum. Römische Kopie.
Phot. des Albertinums, Dresden.
H.: 1,70 m.

367. Artemis aus Gabii. Marmor. Paris, Louvre. Römische Kopie.
Phot. Alinari 22583.
H.: 1,65 m.

368. Drei stehende Musen, Relief von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24306.
H.: 0,96—0,98 m.

369. Sitzende Muse, Relief von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 0,96—0,98 m.

370. Stehende Muse, Relief von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Marmor. Athen, Nationalmuseum.

Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 0,96—0,98 m.

371. Stehende Muse, Relief von der Basis einer Gruppe des Praxiteles in Mantinea. Marmor. Athen, Nationalmuseum.

Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 0,96—0,98 m.

372. Knidische Aphrodite des Praxiteles. Marmor. Rom, Vatikan. Römische Kopie.

Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 371 (nach Gipsabguß).
H.: 2,05 m.

373. Aphroditekopf. Marmor. Petworth (England), Slg. Lord Lekenfield.

Nach Illustrated Catal. of Ancient Greek Art (Burlington Exposition) 1904, Pl. XX.
Gesichtshöhe: 0,21 m.

374. Aphroditekopf. Marmor. Boston, Museum of Fine Arts.

Nach Antike Denkmäler II, Taf. 60 links.
H.: 0,288 m.

375. Die Venus von Medici. Marmor. Florenz, Tribuna der Uffizien. Römische Kopie.

Phot. Alinari 1332.
H.: 1,53 m.

376. Mädchenkopf aus Chios (Profil). Marmor. Boston, Museum of Fine Arts.

Nach Antike Denkmäler II, Taf. 59 rechts.
H.: 0,36 m.

Tafel XXV. Mädchenkopf aus Chios (Vorderansicht). Marmor. Boston, Museum of Fine Arts.

Nach Antike Denkmäler II, Taf. 59 links.
H.: 0,36 m.

Skopas (Abb. 377—383)

377. Kopf des Meleager von Skopas. Marmor. Rom, Villa Medici. Römische Kopie.

Phot. Arch. Inst. Rom.
H. (des Kopfes): 0,26 m.

378. Herakles des Skopas (Vorderansicht). Marmor. London, Lansdown House. Römische Kopie.

Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,95 m.

379. Herakles des Skopas (Rückansicht).

Phot. des Arch. Seminars, Univ. Berlin (nach Gipsabguß).
H.: 1,95 m.

380. Links: Herakleskopf. Rechts: Kriegerkopf. Von Giebelskulpturen des Skopas in Tegea. Piali, Museum, bzw. Athen, Nationalmuseum.

Phot. des Arch. Seminars, Univ. Leipzig (nach Gipsabgüssen).
H.: 0,32 und 0,25 m.

381. Kriegerkopf von einer Giebelskulptur des Skopas in Tegea. Piali, Museum.

Phot. des Arch. Seminars, Univ. Leipzig (nach Gipsabguß).
H.: 0,265 m.

382. Rasende Mänade (Vorderansicht). Marmorstatuette nach einem Werk des Skopas. Dresden, Albertinum. Römische Kopie.

Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 0,45 m.

383. Rasende Mänade (Seitenansicht). Marmorstatuette nach einem Werk des Skopas. Dresden, Albertinum.

Phot. i. Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 0,45 m.

Lysippos, Schule und Verwandtes (Abb. 384—392, Taf. XXVI)

384. Der Apoxyomenos des Lysipp (Vorderansicht). Marmor. Rom, Vatikan. Römische Kopie.

Nach alter Photographie.
H.: 2,05 m.

385. Der Apoxyomenos des Lysipp (Rückansicht).
Phot. des Arch. Seminars, Univ. Berlin (nach Gipsabguß).
H.: 2,05 m.

386. Der Apoxyomenos des Lysipp (Ansicht von der rechten Seite).
Phot. Alinari 11825.
H.: 2,05 m.

387. Der Apoxyomenos des Lysipp (Ansicht von der linken Seite).
Phot. des Arch. Seminars, Univ. Berlin (nach Gipsabguß).
H.: 2,05 m.

388. Kopf des Apoxyomenos des Lysipp. Rom, Vatikan.
Alte Photographie im Arch. Seminar, Univ. Berlin.

389. Kopf Alexanders des Großen aus Pergamon, vermutlich nach Lysipp. Marmor. Konstantinopel, Museum. Römische Kopie.
Nach Altertümer von Pergamon VII, Taf. 33.
H. (des Kopfes): 0,36 m.

390. Der sogenannte betende Knabe (Arme ergänzt, Vorderansicht). Bronzestatue. Berlin, Altes Museum.
Alte Photographie im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,284 m.

391. Der sogenannte betende Knabe (Arme ergänzt, Seitenansicht). Bronzestatue. Berlin, Altes Museum.
Alte Photographie im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,284 m.

392. Aphrodite aus Kyrene (Rückansicht). Marmor. Rom, Thermenmuseum. Römische Kopie.
Phot. Alinari 36084.

Tafel XXVI. Aphrodite aus Kyrene (Vorderansicht). Marmor. Rom, Thermenmuseum. Römische Kopie.
Phot. Alinari 36082.

Porträts (Abb. 393—395)

393. Statue des Sophokles. Marmor. Rom, Lateran. Römische Kopie.
Phot. Alinari 6374.
H.: 2,24 m.

394. Kopf der Statue des Sophokles im Lateran (Gipsabguß vor der Überarbeitung). Rom, Villa Medici.
Phot. im Besitz von Prof. Amelung.
H.: 0,33 m.

395. Kopf des Aristoteles. Marmor. Rom, Thermenmuseum. Römische Kopie.
Nach Arndt-Bruckmann, Griech.-röm. Porträts, Nr. 365.
H.: 0,30 m.

MALEREI (Abb. 396—401, Taf. XXVII)

396. Io und Argos, pompejanisches Wandgemälde. Kopie nach Nikias. Pompeji.
Nach alter Photographie.
H.: 0,72 m.

Tafel XXVII. Bestrafung des Eros, pompejanisches Wandgemälde (Ausschnitt). Neapel, Nationalmuseum.
Nach neuer Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
Br.: 1,16 m.

397. Achill entläßt Briseïs, pompejanisches Wandgemälde. Neapel, Nationalmuseum.
Phot. Sommer 9244.
H.: 1,27 m.

398. Alexanderschlacht, Mosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji. Neapel, Nationalmuseum.
Neue Photographie Alinari 12 050.
Br.: 5,12 m.

399. Alexander (Teilaufnahme aus dem Mosaik der Alexanderschlacht). Neapel, Nationalmuseum.
Neue Photographie Alinari 12050 a.

400. Dareios (Teilaufnahme aus dem Mosaik der Alexanderschlacht). Neapel, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 6752.

401. Die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit, römisches Wandgemälde. Rom, Vatikan.
Phot. Anderson 1004.
L.: 2,42 m.

ARCHITEKTUR UND DEKORATIVE PLASTIK (Abb. 402—411)

402. Die Tholos (Rundbau) in Epidauros. Baumeister: Polyklet der Jüngere (Rekonstruierte Ansicht und Querschnitt).
Nach Sitz.-Ber. d. Berliner Akad. der Wiss. 1909, Taf. II.

403. Korinthisches Kapitell von der Tholos in Epidauros. Epidauros, Museum.
Phot. Staatl. Bildstelle 1340, 14.
H.: 0,64 m.

404. Das Monument des Lysikrates in Athen (334 v. Chr.).
Phot. Staatl. Bildstelle 1284, 1.

405. Das Mausoleum von Halikarnassos (um 350 v. Chr.). Rekonstruktionsversuch.
Nach Adler, Das Mausoleum von Halikarnassos, Blatt 1.

406. Kampf von Griechen und Amazonen, Friesplatte vom Mausoleum in Halikarnassos. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 721.
H.: 0,90 m.

407. Kampf von Griechen und Amazonen, Friesplatte vom Mausoleum in Halikarnassos. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 720.
H.: 0,90 m.

408. Wagenlenker, Teil einer Friesplatte vom Mausoleum in Halikarnassos. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell.
H.: 0,88 m.

409. Relief von einer Säulenbasis des jüngeren Artemisions in Ephesos (um 350 v. Chr.). Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 1058.
H.: 1,855 m.

410. Relief von einer Säule des jüngeren Artemisions in Ephesos. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 221.
H.: 1,83 m.

411. Relief von einer Säule des jüngeren Artemisions in Ephesos. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell 220.
H.: 1,83 m.

SARKOPHAGE (KLEINASIATISCH) (Abb. 412—413)

412. Der Wiener Amazonensarkophag, gefunden in Kypros. Marmor. Wien, Kunsthistorisches Museum.
Nach v. Sacken, Die antiken Skulpturen in Wien, Taf. II.
L.: 2,645 m.

413. Der sogenannte Alexandersarkophag aus Sidon (Rückseite mit Jagdszene). Konstantinopel, Museum.
Phot. Sébah.
L.: 3,18 m.

ATTISCHE GRABRELIEFS (Abb. 414—420)

414. Grabstele der Polyxene. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 1,65 m.

415. Grabstele der Ameinokleia. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 1,35 m.

416. Grabmal der Sostrate. Marmor. New York, Metropolitan Museum.
Phot. des Metropol. Museums.
H.: 2,09 m.

417. Grabmal der Lysistrate. Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 1,85 m.

418. Grabmal eines Jünglings, gefunden am Ilissos. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 1,68 m.

419. Grabmal des Aristonautes. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 2,85 m.

420. Grabstele, Vase mit Relief (Jüngling mit Ball und Knabe). Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 0,52 m.

KLEINKUNST
(Abb. 421—422, Taf. XXVIII)

Tafel XXVIII. Tonstatuette aus Tanagra. Berlin, Antiquarium.
Nach neuer Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
H.: 0,19 m.

421. Tonstatuette aus Tanagra. Berlin, Antiquarium.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 0,34 m.

422. Griechische Münzen des fünften und vierten Jahrhunderts: in der Mitte: Dekadrachme von Syrakus, Werk des Kimon, 413/15; oben: Didrachmen von Elis, um 460; darunter Tetradrachme des chalkidischen Bundes; unten: Tetradrachme von Thurioi, Anfang des vierten Jahrhunderts. Hamburg, Kunsthalle.
Phot. Prof. Börger-Hamburg (vgl. Kunst und Künstler, XXIII, 429ff.).

HELLENISMUS

PORTRÄTS (Abb. 425—433)

Skulpturen (Abb. 425—431)

425. Statue des Demosthenes, von Polyeuktos (Hände falsch ergänzt). Marmor. Rom, Vatikan. Römische Kopie (Original 280 v. Chr.).
Nach alter Photographie.
H.: 2,07 m.

426. Hellenistischer Herrscher, Bronzestatue. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Alinari 6271.
H.: 2,33 m.

427. Faustkämpfer, Bronzestatue von Apollonios, Sohn des Nestor (Mitte des 1. Jahrh. v. Chr.). Rom, Thermenmuseum.
Phot. Alinari 6275.
H.: 1,28 m.

428. Porträtkopf, gefunden im Meer bei Antikythera. Bronze. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 0,29 m.

429. Porträtkopf (sogenannter Seneca). Bronze. Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Phot. Alinari 11243.
H.: 0,33 m.

430. Porträtherme des Philetairos von Pergamon (284—263 v. Chr.). Marmor. Neapel, Nationalmuseum. Römische Kopie.
Phot. Alinari 11050.
H.: 0,43 m.

431. Attalos I., König von Pergamon (241—197 v. Chr.). Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 0,395 m.

Kameen und Münzen
(Abb. 432—433)

432. Links: Ptolemaios II. und Arsinoë. Sardonyxcameo in Wien, Kunsthistorisches Museum.
Nach Furtwängler, Gemmen I, Taf. LIII 1.
H.: 0,115 m.
Rechts: Ptolemaios II. und Arsinoë. Sardonyxcameo Gonzaga in Leningrad, Ermitage.
Nach Maximowa, Cameo Gonzaga (Leningrad 1924, russisch).
H.: 0,155 m.

433. Hellenistische Münzen mit Herrscherporträts: Lysimachos von Thrakien (306—281); Zeus, unter Alex-

ander d. Gr. (336—323); Eumenes I. von Pergamon (263—241); Perseus von Makedonien (178—168), beide Seiten; Mithradates VI. von Pontos (121—63). Hamburg, Kunsthalle.

Phot. Prof. Börger-Hamburg (vgl. Kunst und Künstler, XXIII, 429 ff.).

PATHOS
(Abb. 434—451, Taf. XXIX—XXX)

Pergamenische Plastik
(Abb. 434—446, Taf. XXIX)

Figuren von einem Weihgeschenk Attalos' I. in Pergamon (230—220 v. Chr.) (Abb. 434—437)

434. Kopf des sterbenden Galliers. Marmor. Rom, Museo Capitolino. Kopie römischer Zeit.
Phot. Anderson 1710a.

435. Der sterbende Gallier. Marmor. Rom, Museo Capitolino. Kopie römischer Zeit.
Phot. Alinari 5997.
H. (mit Plinthe): 0,93 m.

436. Gallier, sein Weib und sich tötend. Marmor. Rom, Thermenmuseum (Slg. Ludovisi). Kopie römischer Zeit.
Phot. Galto 168.
H.: 2,11 m.

437. Kopf des sich tötenden Galliers aus der Gruppe im Thermenmuseum. Marmor.
Phot. Anderson 3295.

Figuren von einem Weihgeschenk Attalos' I. auf der Akropolis zu Athen (um 200 v. Chr.) (Abb. 438—439)

438. Kopf des gefallenen Persers Seite 439 oben. Marmor. Neapel, Nationalmuseum.
Phot. des Arch. Seminars, Univ. Berlin (nach Gipsabguß).

439. Oben: Gefallener Perser. Marmor. Neapel, Nationalmuseum. Kopie römischer Zeit.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
L.: 0,96 m.
Unten: Tote Amazone. Marmor. Neapel, Nationalmuseum. Kopie römischer Zeit.
Phot. Alinari 11098.
L.: 1,25 m.

Zeusaltar in Pergamon (um 180 v. Chr.) (Abb. 440—446, Taf. XXIX)

440. Zeusaltar in Pergamon, Rekonstruktion eines Flügels neben der Freitreppe. Berlin, Altes Pergamonmuseum.
Phot. Titzenthaler.

441. Kopf eines Giganten vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Marmor. Berlin, Staatl. Museen.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.

442. Zeus im Gigantenkampf, Fries des Zeusaltars in Pergamon. Marmor. Berlin, Staatl. Museen.
Phot. Titzenthaler.
H.: 2,30 m.

443. Athena im Gigantenkampf, Fries des Zeusaltars in Pergamon. Marmor. Berlin, Staatl. Museen.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 2,30 m.

444. Hekate im Gigantenkampf, Fries des Zeusaltars in Pergamon. Marmor. Berlin, Staatl. Museen.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 2,30 m.

445. Nyx im Gigantenkampf, Fries des Zeusaltars in Pergamon. Marmor. Berlin, Staatl. Museen.
Nach Altertümer von Pergamon III, 2, Taf. XVII.
H.: 2,30 m.

446. Kopf der Nyx vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Marmor. Berlin, Staatl. Museen.
Nach Altertümer von Pergamon III, 2, XXV links oben.

Tafel XXIX. Der sogenannte schöne Kopf aus Pergamon. Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 0,33 m.

Verschiedenes
(Abb. 447—451, Taf. XXX)

447. Gallierkopf. Marmor. Kairo, Museum.
Nach Schreiber, Der Gallierkopf des Museums in Gizeh, Taf. I links.
H.: 0,38 m.

448. Kopf des Titanen Anytos. Von einer Gruppe des Damophon von Messene in Lykosura (2. Jahrh. v. Chr.). Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 24203.
H.: 0,83 m.

Tafel XXX. Die Nike von Samothrake. Marmor. Paris, Louvre.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: fast 2,00 m.

449. Der farnesische Stier, Kolossalgruppe von Apollonios und Tauriskos (2. Jahrh. v. Chr.). Marmor. Neapel, Nationalmuseum. Römische Umarbeitung.
Phot. im Besitz von Prof. Studniczka, Leipzig.
H.: 3,70 m.

450. Die Laokoongruppe, Werk der Rhodier Hagesandros, Polydoros und Athanodoros (um 50 v. Chr.). Marmor. Rom, Vatikan.
Phot. Alinari 6591.
H.: 2,42 m.

451. Kopf des Laokoon. Marmor. Rom, Vatikan.
Phot. Alinari 6592.

MUSEN (Abb. 452—453)

452. Polyhymnia. Marmor. Berlin, Altes Museum. Kopf in Dresden, Albertinum. Römische Kopien.
Phot. des Arch. Inst. der Deutschen Universität in Prag (nach Gipsrekonstruktion).
H.: 1,40 m.

453. Musenberg und Apotheose Homers, Relief des Archelaos von Priene. Marmor. London, Brit. Museum.
Phot. Mansell.
H.: 1,182 m.

OPFERNDES MÄDCHEN
(Abb. 454—455)

454. Opferndes Mädchen. Marmor. Aus Antium. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Anderson 2091.
H.: 1,70 m.

455. Kopf des Mädchens von Antium. Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Anderson 2092.

APHRODITE UND EROS
(Abb. 456—459, Taf. XXXI—XXXII)

456. Aphrodite von Syrakus (Vorderansicht). Marmor. Syrakus, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 33362.
H.: 1,62 m.

Tafel XXXI. Aphrodite von Syrakus (Rückansicht). Marmor. Syrakus, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 19784.
H.: 1,62.

457. Im Bade kauernde Aphrodite (3. Jahrh.), Werk des Doidalsas. Marmor. Paris, Louvre. Römische Kopie.
Phot. Alinari 22753.
H.: 1,39 m.

458. Die Venus von Milo (Melos, 2. Jahrh. v. Chr.). Marmor. Paris, Louvre.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 2,04 m.

459. Eros und Psyche. Marmor. Rom, Museo Capitolino. Römische Kopie.
Phot. Alinari 5976.
H.: 1,254 m.

Tafel XXXII. „Wer kauft Eroten?", römisches Wandgemälde aus Stabiae. Neapel, Nationalmuseum.
Nach neuer Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
H.: 0,25 m.

SATYRN UND PAN (Abb. 460—463)

460. Der barberinische Faun. Marmor. München, Glyptothek.
Phot. Bruckmann.
H.: 2,15 m.

461. „Aufforderung zum Tanz.“ Rekonstruktion einer Gruppe aus dem „Satyr mit der Fußklapper“ (Florenz, Tribuna der Uffizien) und einer die Sandale anlegenden Nymphe (Florenz, Uffizien). Prag, Archäolog. Museum der Deutschen Universität.
Phot. des Arch. Inst. der Deutschen Universität in Prag.
H.: 1,39 m und 1,07 m.

462. Der sogenannte Faun mit dem Flekken. Marmor. München, Glyptothek. Römische Kopie.
Phot. Bruckmann.
H. (mit der ergänzten Büste): 0,43 m.

463. Statuette einer Paniska. Marmor. Rom, Villa Albani. Römische Kopie.
Phot. Alinari 27720a.
H.: 0,94 m.

KINDER
(Abb. 464—467, Taf. XXXIII)

464. Mädchen mit Vögelchen und Hausschlange. Marmor. Rom, Museo Capitolino. Römische Kopie.
Phot. Anderson 1714.
H.: 0,92 m.

Tafel XXXIII. Sitzendes Mädchen. Marmor. Rom, Conservatorenpalast. Römische Kopie.
Phot. Alinari 6038.
H.: 1,03 m.

465. Knöchelspielendes Mädchen. Marmor. Berlin, Altes Museum. Römische Kopie.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 0,70 m.

466. Der Knabe mit der Gans, Werk des Boethos (2. Jahrh. v. Chr.). Marmor. München, Glyptothek. Römische Kopie.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
H.: 0,84 m.

467. Knabe mit Fuchsgans. Aus Ephesos. Marmor. Wien, Kunsthistorisches Museum. Römische Kopie.
Nach Österreich. Jahreshefte VI, 1903, Taf. VIII.
H.: 0,55 m.

GENRE (Abb. 468—471, Taf. XXXIV)

468. Komödienszene (Frauen bei der Liebestrankmischerin), hellenistisches Mosaik des Dioskurides aus Pompeji. Neapel, Nationalmuseum.
Phot. Losacco.
H.: 0,48 m.

Tafel XXXIV. Komödienszene (Straßenmusikanten), hellenistisches Mosaik des Dioskurides aus Pompeji. Neapel, Nationalmuseum.
Nach neuer Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
H.: 0,48 m.

469. Nubischer Straßensänger, alexandrinische Bronzestatuette. Paris, Bibliothèque Nationale.
Phot. Giraudon 3211.
H.: 0,202 m.

470. Dornauszieher, Tonstatuette aus Priene. Berlin, Antiquarium.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 0,17 m.

471. Trunkene Alte. Marmor. München, Glyptothek. Römische Kopie.
Phot. Bruckmann.
H.: 0,92 m.

GROTESKEN (Abb. 472—473)

472. Glasierter Tonbecher (Grotesktänzer). Berlin, Antiquarium.
Nach 81. Berliner Winckelmannsprogramm, Taf. II.
H. des Gefäßes: 0,155 m.

473. Burleske Tänzerin mit Kastagnetten, Bronzestatuette aus Mahdia. Tunis, Museum.
Nach Fondation Piot XVIII, 1910, Pl. II.
H.: 0,295 m.

ARCHITEKTUR
(Abb. 474—480; Grundrisse Seite 96)

474. Prunkzelt Ptolemaios' II. (Rekonstruktion nach der Beschreibung).
Nach Studniczka, Das Symposion Ptolemaios' II. (Abh. d. Sächs. Ges. d. Wiss. XXX, 2), Taf. I.

475. Vorhalle des Palastes des Hyrkanos in Arak il Emir (Ostjordanland). Rekonstruktion (um 180 v. Chr.).

Nach Butler, Ancient Architecture in Syria II, Pl. I.

476. Das Olympieion in Athen (um 175 v. Chr.).

Phot. Staatl. Bildstelle 1281, 3.

477. Das Rathaus von Milet (um 175 v. Chr.). Rekonstruktion (s. Grundriß Seite 96 oben rechts).

Nach Knackfuß, Rathaus von Milet, Taf. XIV.

478. Propylon der Athena in Pergamon (Rekonstruktion; vgl. den Grundriß des Palastes Seite 96 unten).

Nach Altertümer von Pergamon II, Taf. XXXI.

479. Rundbau in Ephesos (Rekonstruktion).

Nach Forschungen in Ephesos I, Taf. V.

480. Kapitell des Artemistempels in Magnesia (s. Grundriß Seite 96 oben links). Marmor. Berlin, Staatl. Museen.

Phot. des Berliner Museums (= Humann, Kothe und Walzinger, Magnesia am Macander, S. 50, Abb. 34).
H.: 0,80 m.

ORNAMENTIK (Abb. 481—482)

481. Tischstütze aus Pergamon. Marmor. Konstantinopel, Museum.
Phot. Sébah 615.
H.: 0,92 m.

482. Rundbasis im Dionysostheater in Athen (2. Hälfte d. 2. Jahrh.).
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.

ETRUSKISCHE KUNST

ARCHITEKTUR
(Abb. 485; Grundrisse Seite 97 links und rechts)

485. Oben: Hügelgrab bei Cerveteri, Außenansicht.
Phot. Alinari 35852.
Unten: Tomba dell' Alcova bei Cerveteri, Grabkammer.
Phot. Alinari 35855.

MALEREI (6.—4. Jahrh.)
(Abb. 486—490)

486. Vogeljagd, Wandgemälde in der Tomba della Caccia e Pesca in Corneto (6. Jahrhundert).
Nach Mon. dell' Instituto XII, 1885, Tav. XIV.

487. Tanz, Wandgemälde in der Tomba delle Leonesse in Corneto (6. Jahrhundert).
Phot. Alinari 26087.
L.: 2,80 m.

488. Kampfspiele und Zuschauer, Wandgemälde in der Tomba delle Bighe in Corneto (5. Jahrhundert).
Nach Jahrb. d. Arch. Inst. XXX, 1916, Beilage 1.
H.: ca. 0,30 m.

489. Gelage, Wandgemälde in der Tomba dei Leopardi in Corneto (5. Jahrhundert).
Phot. Alinari 26089.
Br.: 3,30 m.

490. Frauenkopf von einem Wandgemälde in der Tomba dell' Orco in Corneto (4. Jahrhundert).
Phot. Alinari 26101.

PLASTIK
(Abb. 491—500)

Archaische Epoche (Ende 6. Jahrh.)
(Abb. 491—494)

491. Apollon, Teil einer Gruppe. Firstschmuck eines Tempelgiebels in Veji. Ton. Rom, Villa di Papa Giulio.
Phot. Faraglia (= Antike Denkmäler III, Taf. 45).
H.: 1,75 m.

492. Kopf des Apollon aus Veji (Vorderansicht). Ton. Rom, Villa di Papa Giulio.
Phot. Faraglia (= Antike Denkmäler III, Taf. 47).
H.: 0,165 m.

493. Kopf des Apollon aus Veji (Profil). Ton. Rom, Villa di Papa Giulio.
Phot. Faraglia (= Antike Denkmäler III, Taf. 48).
H.: 0,165 m.

494. Tonsarkophag mit gelagertem Ehepaar, aus Cerveteri. Rom, Villa di Papa Giulio.
Phot. Anderson 6292.
L.: 2 m.

Hellenistische Epoche
(Abb. 495—500)

495. Giebelfigur aus Falerii. Ton. Rom, Villa di Papa Giulio.
Phot. Alinari 27259.
H.: 0,90 m.

496. Jüngling, Deckelfigur einer Aschenurne. Chiusi, Museum.
Phot. Alinari 37546.

497. Gelagertes Ehepaar, Deckelfiguren einer Aschenurne. Ton. Volterra, Museo Guarnacci.

Phot. Alinari 8738.

498. Jünglingskopf, Weihgeschenk aus Ton. Rom, Vatikan.

Phot. Arch. Inst. Rom (= Rendic. d. Pontificia Accademia III, 1925, Tav. XXXIII 2).
Natürliche Größe.

499. Knabenkopf, Weihgeschenk aus Ton. Rom, Vatikan.

Phot. Arch. Inst. Rom (= Rendic. d. Pontificia Accademia III, 1925, Tav. XVIII 1).
Natürliche Größe.

500. Bronzestatue eines Redners (L'Arringatore), gefunden am trasimenischen See. Florenz, Museo Archeologico.

Phot. Alinari 2544.
H.: 1,795 m.

CAESAR BIS CLAUDIUS

AUGUSTEISCHE KUNST

SPÄTREPUBLIKANISCHE KUNSTSTRÖMUNGEN UND IHR NACHLEBEN
(Abb. 503—511, Taf. XXXV)

Architektur (Abb. 503)

503. Das Grabmal der Julier in St. Rémy.

Phot. Anderson 47.

Porträts hellenistischen Stils (Abb. 504—505, Taf. XXXV)

504. Pompeius. Marmor. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

Phot. der Ny Carlsberg Glyptotek.
H.: 0,44 m.

Tafel XXXV. Sogenannter Caesarkopf. Basalt. Berlin. Altes Museum.

Phot. des Berliner Museums.
H. des Kopfes: 0,24 m.

505. Julius Caesar (Kolossalkopf). Marmor. Neapel, Nationalmuseum.

Phot. Alinari 11086.
H.: 0,95 m.

Porträts römischen Stils (Abb. 506—507)

506. Aiedius, Porträt vom Grabrelief eines Ehepaars. Marmor. Berlin, Altes Museum.

Phot. des Berliner Museums.
H. (des ganzen Steins): 0,64 m.

507. Porträtkopf von der Statue eines Opfernden. Marmor. Rom, Vatikan.
Phot. Alinari 27020.
H.: 0,605 m.

Reliefs (Abb. 508—511)

508. Census, Relief vom Altar des Domitius Ahenobarbus (zwischen 50 u. 30 v. Chr.). Marmor. Paris, Louvre.

Phot. Alinari 22556.
H.: 0,82 m.

509. Stieropfer, Relief vom Altar des Domitius Ahenobarbus. Marmor. Paris, Louvre.

Phot. Alinari 22557.
H.: 0,82 m.

510. Grabrelief mit Darstellung eines Tuchladens. Marmor. Florenz, Uffizien.

Phot. Alinari 29357.
H.: 0,48 m.

511. Grabrelief mit Zirkusszene (nach 10 v. Chr.). Marmor. Rom, Lateran.

Phot. Alinari 6381.
H.: 0,50 m; Br.: 0,97 m.

AUGUSTEISCH-CLAUDISCHE KUNST
(Abb. 512—548, Taf. XXXVI—XXXVII)

Architektur (Abb. 512—515)

512. Pont du Gard bei Nîmes, römische Wasserleitung.

Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.

513. „Maison carrée", Tempel in Nîmes.

Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.

514. Theater des Marcellus in Rom.

Nach Noack, Baukunst des Altertums, Taf. 135.

515. Tempel des Castor. Rom, Forum.
Phot. Alinari 6256.

Reliefs (Abb. 516—521) der Ara Pacis Augustae (13—9 v. Chr.)

516. Fries der Ara Pacis (Gefolge des Augustus, Priester und Mitglieder der kaiserlichen Familie). Marmor. Florenz, Uffizien.
Phot. Brogi 4088.
H.: 1,60 m.

517. Fries der Ara Pacis (Römische Würdenträger). Marmor. Florenz, Uffizien.
Phot. Brogi 4087.
H.: 1,60 m.

518. Fries der Ara Pacis (Opfer des Aeneas an die Penaten). Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Faraglia (Arch. Inst. Rom).
H.: 1,55 m.

519. Girlande von der Innenwand der reliefgeschmückten Mauer (Rückseite des Reliefs Seite 518). Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Faraglia (Arch. Inst. Rom).
H.: 1,55 m.

520. Fries der Ara Pacis (Tellus, die kindernährende Erde, zwischen Personifikationen von Luft und Wasser). Marmor. Florenz, Uffizien.
Phot. Alinari 1187.
H.: 1,55 m.

521. Rankenornament von der Ara Pacis, Sockeldekoration unter den figürlichen Reliefs. Marmor. Florenz, Uffizien.
Phot. Alinari 1288.
H.: 1,82 m.

Porträts (Abb. 522—533, Taf. XXXVI)

Augustus (63 v. Chr. bis 14 n. Chr.) (Abb. 522—527)

522. Kopf des jugendlichen Augustus (Vorderansicht). Marmor. Rom, Vatikan.
Phot. Anderson 1320.
H.: 0,52 m.
H. des Gesichtes: 0,24 m.

523. Kopf des jugendlichen Augustus (Profil). Rom, Vatikan.
Phot. Anderson 1321.
H.: 0,52 m.
H. des Gesichtes: 0,24 m.

524. Panzerstatue des Augustus aus der Villa der Livia bei Primaporta. Marmor. Rom, Vatikan.
Nach alter Photographie.
H.: 2,04 m.

525. Kopf des Augustus von Primaporta. Rom, Vatikan.
Phot. Alinari 6513.

526. Togastatue des opfernden Augustus, gefunden an der Via Labicana. Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Alinari 30157.
H.: 2,05 m.

527. Kopf der Togastatue des Augustus. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Alinari 30158.

Sonstige Porträts (Abb. 528—533, Taf. XXXVI)

528. Sogenannte Livia. Aus Pompeji. Marmor. Neapel, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 11105.
H.: 1,87 m.

529. Claudius (Regierung 41—54 n. Chr.) als Jupiter. Marmor. Rom, Vatikan.
Phot. Alinari 6535.
H.: 2,52 m.

530. Grabrelief eines römischen Ehepaars. Rom, Museo Capitolino.
Phot. Moscioni.
H.: 0,58 m.

531. Bildnisgruppe eines römischen Ehepaars („Cato und Porcia"). Marmor. Rom, Vatikan.
Phot. Anderson 1333.
H.: 0,68 m.

532. Junge Römerin. Marmor. Neapel, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 34275.

Tafel XXXVI. Junge Römerin („Minatia Polla"). Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Alinari 1746.

533. Livia (Profil und Vorderansicht). Marmor. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

Phot. Ny Carlsberg Glyptotek.
H.: 0,27 m.

Dekorative Kunst (Abb. 534—541, Taf. XXXVII)

534. Wanddekoration aus einem im Garten der Villa Farnesina gefundenen Hause. Rom, Thermenmuseum.

Nach Monumenti dell' Instituto XII, 1885, Tav. XXIII.
H.: 2,10 m.

535. Wanddekoration aus einem im Garten der Villa Farnesina gefundenen Hause. Rom, Thermenmuseum.

Nach Monumenti dell' Instituto XII, 1885, Tav. XVIII.
H.: 2,35 m.

536. Deckendekoration aus Stuck. Aus einem im Garten der Villa Farnesina gefundenen Hause. Rom, Thermenmuseum.

Phot. Alinari 6282.

537. Deckendekoration aus Stuck. Aus einem im Garten der Villa Farnesina gefundenen Hause. Rom, Thermenmuseum.

Phot. Alinari 6281.

538. Entführung der Europa, pompejanisches Wandgemälde. Neapel, Nationalmuseum.

Nach Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums, Tafel 68.
H.: 1,25 m.

Tafel XXXVII. Konzert des Pan, pompejanisches Wandgemälde. Neapel, Nationalmuseum.

Nach neuer Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
H.: 1,22 m.

539. Wanddekoration des dritten pompejanischen Stils. Pompeji, Haus des Spurius Maesor.

Nach Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei, Atlas, Taf. XII.

540. Löwin mit Jungem, dekoratives Relief von einer Zimmerfontäne. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Phot. Frankenstein.
H.: 0,74 m.

541. Schaf mit Jungem, dekoratives Relief von einer Zimmerfontäne. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Phot. Frankenstein.
H.: 0,75 m.

Kleinkunst (Abb. 542—548)

542. „Gemma Augustea" (Augustus und Roma beim Triumph des Tiberius; 12 n. Chr.). Wien, Kunsthistorisches Museum.

Nach Schneider, Album auserlesener Gegenstände des Allerhöchsten Kaiserhauses, Taf. XLI.
H.: 0,187 m.

543. „Camée de la Sainte Chapelle" (Tiberius, Livia und Germanicus; 17 n. Chr.). Paris, Cabinet des Médailles.

Nach alter Photographie.
H.: 0,31 m.

544. Silberbecher des Cheirisophos (Verwundung des Philoktet, Odysseus bei Philoktet), gefunden in Hoby (Dänemark). Kopenhagen, Nationalmuseum.

Nach Nordiske Fortidsminder II, 3, Taf. IX.
H.: 0,109 m.

545. Silberbecher des Cheirisophos (Priamos bei Achill), gefunden in Hoby (Dänemark). Kopenhagen, Nationalmuseum.

Nach Nordiske Fortidsminder II, 3, Taf. VIII.
H.: 0,109 m.

546. Oben: Silberbecher mit Olivenzweigen aus Boscoreale. Paris, Louvre.

Phot. Giraudon 1978.
H.: 8,1 cm.

Unten: Silberbecher mit Platanenblättern aus Boscoreale. Paris, Louvre.

Phot. Giraudon 1965 links.
H.: 10,5 cm.

547. Oben: Silberbecher mit Girlande und Bastschleife, gefunden bei Hildesheim. Berlin, Antiquarium.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 8,2 cm.
Unten: Silberbecher mit Lorbeerzweigen, gefunden bei Hildesheim. Berlin, Antiquarium.
Phot. des Berliner Museums.
H. ohne den nicht zugehörigen Fuß: 9 cm.

548. Silbernes Mischgefäß aus dem Hildesheimer Silberschatz. Berlin, Antiquarium.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 36 cm.

NERO BIS TRAJAN

(54—117)

FLAVISCHE KUNST

ARCHITEKTUR

(Abb. 551—554; Grundrisse Seite 97 Mitte und 98 oben)

551. Titusbogen in Rom (81 n. Chr.).
Phot. Alinari 5838.

552. Das flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom, Außenansicht.
Phot. Alinari 5819.

553. Das flavische Amphitheater (Kolosseum) in Rom, Innenansicht.
Phot. Alinari 5820.

554. Römische Villa auf einem pompejanischen Wandgemälde. Pompeji, Haus des Lucretius Fronto.
Nach Jahrb. d. Arch. Inst. XIX, 1904, Taf. 5, 1.
Br.: 0,34 cm.

WANDMALEREI

(Abb. 555—565, Taf. XXXVIII)

555. Zimmer im Hause der Vettier in Pompeji.
Phot. Brogi 11197.

556. Detail einer Wanddekoration aus dem Hause der Vettier in Pompeji.
Phot. Alinari 12147.

557. Detail einer pompejanischen Wanddekoration.
Phot. Sommer 9297.

558. Eroten als Weinverkäufer, Teil einer Wanddekoration im Hause der Vettier in Pompeji.
Phot. Alinari 34486.
L.: 0,55 m.

559. Blumenpflückende Psychen, Teil einer Wanddekoration im Hause der Vettier in Pompeji.
Phot. Alinari 11982.
L.: ca. 0,52 m.

560. Eros, auf einem Taschenkrebs fahrend, Teil einer Wanddekoration im Hause der Vettier in Pompeji.
Phot. Alinari 34488.
Br.: 0,18 m.

561. Eros auf Delphingespann, Teil einer Wanddekoration im Hause der Vettier in Pompeji.
Phot. Alinari 34487.
Br.: 0,22 m.

562. Kentaur und Jüngling, Wandgemälde aus Pompeji. Neapel, Nationalmuseum.
Nach Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums, Taf. 93 oben.
Br.: 0,34 m.

Tafel XXXVIII. Kentaur und Bacchantin, Wandgemälde aus Pompeji. Neapel, Nationalmuseum.
Nach neuer Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.
Br.: 0,34 m.

563. Ausschnitt aus einer Wanddekoration im Hause der Vettier in Pompeji.
Phot. Brogi 11259.
Br. der unteren Darstellung ohne die Umrahmung: ca. 0,52 m.

564. Erziehung des Dionysos, Wandgemälde aus Herculaneum. Neapel, Nationalmuseum.
Phot. Losacco.
H.: 0,63 m.

565. Odysseus und Penelope, Wandgemälde in Pompeji.
Phot. Brogi 6560.
H.: 0,82 m.

ORNAMENTIK IN STEIN
(Abb. 566—567)

566. Grabaltar des Amemptus (nach 41 n. Chr.). Marmor. Paris, Louvre.
Phot. Giraudon 2225.
H.: 0,97 m.

567. Rosenpfeiler vom Hateriergrab. Marmor. Rom, Lateran.
Phot. im Arch. Inst. Berlin.
H.: 1,48 m.

PORTRÄTS
(Abb. 568—580, Taf. XXXIX)

568. Männliches Porträt vom Hateriergrab. Marmor. Rom, Lateran.
Phot. Alinari 29907.
H.: 0,65 m.

569. Weibliches Porträt vom Hateriergrab. Marmor. Rom, Lateran.
Phot. Alinari 29908.
H.: 0,65 m.

570. Vespasian (69—79), Kolossalbüste. Marmor. Neapel, Nationalmuseum.
Phot. Alinari 19104.
H.: 1,35 m.

Tafel XXXIX. Statue des Titus (Regierung: 71 bis 81). Marmor. Rom, Vatikan.
Nach alter Photographie.
H.: 1,96 m.

571. Fries mit Schlachtdarstellung von einem Tempel in Rom. Marmor. Mantua, Museum.
Phot. Alinari 18805.
H.: 0,79 m; Br.: 1,67 m.

572. Triumph des Titus, Relief am Titusbogen. Marmor. Rom.
Phot. Alinari 5839.
H.: 2,40 m.

573. Die Beute aus dem Tempel zu Jerusalem im Triumphzuge des Titus, Relief am Titusbogen. Marmor. Rom.
Phot. Alinari 5840.
H.: 2,40 m.

574. Dakerschlacht des Trajan (78 bis 117), der kämpfende Kaiser, Teil eines Frieses. Marmor. Rom, Konstantinsbogen.
Phot. Alinari 17321.
H.: ca. 2,30 m.

575. Dakerschlacht des Trajan, der siegreiche Kaiser zwischen Roma und Victoria, Teil eines Frieses. Marmor. Rom, Konstantinsbogen.
Phot. Alinari 17322.
H.: ca. 2,30 m.

576. Trajansbogen in Benevent (114).
Phot. Alinari. 1495.

577. Trajanssäule in Rom.
Phot. Alinari 7008.

578. Dakischer Feldzug Trajans, Teilansicht des Reliefbandes der Trajanssäule (unterer Anfang). Marmor. Rom.
Phot. Alinari 27091.
H. des Reliefbandes: ca. 1,20—1,40 m; H. der Köpfe: 0,08—0,10 m.

579. Dakischer Feldzug Trajans, Teilansicht des Reliefbandes der Trajanssäule (unterer Anfang). Marmor. Rom.
Phot. Alinari 27090.
H. des Reliefbandes: ca. 1,20—1,40 m; H. der Köpfe: 0,08—0,10 m.

580. Köpfe von dem Relief der Trajanssäule in Rom. Links: Römerkopf.
Phot. Arch. Inst. Rom (= Die Antike I, 331, Abb. 8).
Rechts: Kopf des Dakerkönigs.
Nach Die Antike I, Taf. 35.

HADRIAN BIS AURELIAN

(117—275)

KUNST DES WESTENS

(Abb. 583—627, Taf. XL; Grundriß Seite 98 unten)

Architektur

(Abb. 583—592; Grundriß Seite 98 unten)

583. Bogen des Septimius Severus (203). Rom, Forum.
Phot. Anderson 3996.

584. Das Pantheon (ca. 115—125) in Rom, Fassade.
Phot. Alinari 27982.

585. Das Pantheon in Rom, Innenansicht.
Phot. Anderson 4779.

586. Das Pantheon in Rom, Teilansicht des Inneren.
Phot. Alinari 27984.

587. Das Pantheon in Rom (Rekonstruktion des Inneren von Isabelle).
Nach M. E. Isabelle, Les Édifices Circulaires et les Dômes, Paris 1855, Pl. 18.

588. Thermen in Leptis Magna (Tripolis), Gesamtansicht (2. Jahrh.).
Phot. d. Sopraintendeura degli scavi, Tripolis.

589. Thermen in Leptis Magna (Tripolis), Badebassin.
Phot. d. Sopraintendeura degli scavi, Tripolis.

590. Hauptsaal der Thermen des Caracalla (211—216) in Rom, Innenansicht (s. Grundriß Seite 98 unten).
Phot. Alinari 6754.

591. Hauptsaal der Thermen des Caracalla in Rom (Rekonstruktion von Blouet).
Nach G. A. Blouet, Restauration des Thermes d'Antonin Caracalla à Rome, (Paris 1828), Pl. 15.

592. Kapitell in den Thermen des Caracalla. Marmor. Rom.
Phot. Alinari 6757.

Porträts (Abb. 593—601, Taf. XL)

593. Hadrian (117—138), Kolossalbüste. Marmor. Rom, Vatikan.
Phot. Anderson 1173.
H. (des Kopfes): 0,40 m.

594. Statue des Antinoos. Marmor. Neapel, Nationalmuseum.
Nach alter Photographie.
H.: 2 m.

Tafel XL. Kopf der Statue des Antinoos in Neapel (Profil).
Phot. Brogi 12515.

595. Kopf der Statue des Antinoos in Neapel (Vorderansicht).
Phot. Alinari 11038a.

596. Antinoos. Marmorrelief. Rom, Villa Albani.
Nach alter Photographie.
H. (der Figur): 1,02 m.

597. Büste des jugendlichen Marcus Aurelius. Marmor. Rom, Museo Capitolino.
Nach v. Domaszewski, Geschichte der römischen Kaiser II, Taf. vor S. 217 (nach Gipsabguß).
H.: 0,75 m.

598. Bronzene Reiterstatue des Marcus Aurelius (161—180). Rom, Capitol.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.

599. Büste des Commodus (180—192). Marmor. Rom, Conservatorenpalast.
Phot. Anderson 1549.
H.: 1,18 m.

600. Kopf des Maximinus Thrax (235 bis 238). Marmor (Nase ergänzt). Berlin, Altes Museum.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 0,38 m.

601. Büste Gordians III. (238—244). Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 0,56 m.

Historisches Relief (Abb. 602—605)

602. Medaillon von einem Jagdmonument Hadrians (Opfer an Artemis). Rom, Konstantinsbogen.
Phot. Anderson 2529.
D. (mit Rahmen): 2,20 m.

603. Medaillon von einem Jagdmonument Hadrians (Bärenjagd). Rom, Konstantinsbogen.
Phot. Anderson 2530.
D. (mit Rahmen): 2,20 m.

604. Medaillon von einem Jagdmonument Hadrians (Eberjagd). Rom, Konstantinsbogen.
Phot. Anderson 2528.
D. (mit Rahmen): 2,20 m.

605. Medaillon von einem Jagdmonument Hadrians (Opfer an Apollon). Rom, Konstantinsbogen.
Phot. Anderson 2527.
D. (mit Rahmen): 2,20 m.

Römische Sarkophage des 2. Jahrhunderts (Abb. 606—613)

Mythologische Darstellungen (Abb. 606—611)

606. Girlandensarkophag (Szenen aus der Aktaeonsage). Marmor. Paris, Louvre.
Phot. Alinari 22692.
L.: 2,36 m.

607. Raub der Proserpina, Teil eines Girlandensarkophages. Marmor. Venedig, Museo Archeologico.
Phot. Alinari 12915.
L.: 1,30 m.

608. Sarkophag (Tötung der Niobiden). Marmor. Rom, Lateran.
Phot. Anderson 24198.
L.: 2,09 m.

609. Sarkophag (Szenen aus der Orestessage). Marmor. Rom, Lateran.
Phot. Alinari 6396.
L.: 2,15 m.

610. Oben: Sarkophag (Szenen aus der Medeasage). Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
L.: 2,27 m.
Unten: Sarkophag (Tanzende Satyrn und Mänaden). Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Anderson 3321.
L.: 2,20 m.

611. Sarkophag Casali (Dionysos, Ariadne und Gefolge beim Kampf von Pan und Eros). Marmor. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Phot. im Arch. Seminar, Univ. Berlin.
L.: 2,17 m.

Schlacht und Hochzeit (Abb. 612—613)

612. Sarkophag Ammendola (Gallierschlacht). Marmor. Rom, Museo Capitolino.
Phot. Brogi 16613.
L.: 2,11 m.

613. Hochzeitssarkophag. Marmor. Rom, S. Lorenzo fuori le mura.
Phot. Arch. Inst. Berlin.
L.: 2,35 m.

Römische Sarkophage des 3. Jahrhunderts (Abb. 614—621)

614. Sogenannter Balbinussarkophag (Jagd). Marmor. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Phot. der Ny Carlsberg Glyptotek.
L.: 2,10 m.

615. Köpfe vom „Balbinussarkophag" in Kopenhagen (Links: Kopf des Reiters. Rechts: Kopf eines Jagdgehilfen).
Phot. der Ny Carlsberg Glyptotek.

616. Der große ludovisische Schlachtsarkophag. Marmor. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Anderson 3302.
L.: 2,48 m.

617. Kopf des Feldherrn auf dem ludovisischen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Faraglia (Arch. Inst. Rom).

618. Teilansicht vom ludovisischen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Faraglia (Arch. Inst. Rom).

619. Teilansicht vom ludovisischen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum.
Phot. Faraglia (Arch. Inst. Rom).

620. Kopf eines Toten (von oben gesehen) vom ludovisischen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum.
Phot. J. Rodenwaldt.

621. Kopf eines Sterbenden vom ludovisischen Schlachtsarkophag. Rom, Thermenmuseum.
Phot. J. Rodenwaldt.

Westliche Provinzialkunst (Abb. 622—627)

622. Das Grabmal der Secundinier im Dorfe Igel bei Trier.
Phot. des Provinzialmuseums, Trier.

623. Grabdenkmäler aus Neumagen bei Trier. Trier, Provinzialmuseum. Oben: Moselschiff mit Weintonnen. Sandstein (Rekonstruktion).
Phot. des Provinzialmuseums, Trier (= Koepp, Die Römer in Deutschland, 130, Abb. 125).
L.: 2,81 m.
Mitte: Schulszene. Sandstein.
Phot. des Provinzialmuseums, Trier (= Koepp, a. a. O., 129, Abb. 123).
L. (mit Umrahmung): 1,93 m.
Unten: Pachtzahlung. Sandstein.
Phot. des Provinzialmuseums, Trier (= Koepp, a. a. O., 129, Abb. 124).
L.: 1,41 m.

624. Kopf eines Moselschiffers, von der der Darstellung eines Moselschiffs. Sandstein. Trier, Provinzialmuseum.
Phot. des Provinzialmuseums, Trier.
H. des Kopfes: 0,19 m.

625. Steuermann des Moselschiffs Seite 623. Sandstein. Trier, Provinzialmuseum.
Phot. des Provinzialmuseums, Trier.
H. des Kopfes: 0,19 m.

626. Kopf von einem Grabrelief aus Neumagen. Sandstein. Trier, Provinzialmuseum.
Phot. des Provinzialmuseums, Trier.
Gesichtshöhe: 0,115 m.

627. Kopf von einem Grabrelief aus Neumagen. Sandstein. Trier, Provinzialmuseum.
Phot. des Provinzialmuseums, Trier.
Gesichtshöhe: 0,115 m.

KUNST DES OSTENS (Abb. 628—638, Taf. XLI)

Architektur (Abb. 628—629)

628. Hadrianstor in Athen.
Nach alter Photographie.

629. Fassade der Bibliothek in Ephesos (Rekonstruktion).
Nach Österreich. Jahreshefte XI, 1908, S. 123, Abb. 25.

Porträts (Abb. 630, Taf. XLI)

630. Kopf eines bärtigen Mannes. Marmor. Athen, Nationalmuseum.
Phot. Arch. Inst. Athen.
H.: 0,49 m.

Tafel XLI. Jünglingskopf. Marmor. Berlin, Altes Museum.
Phot. des Berliner Museums.
H.: 0,29 m.

Historisches Relief (Abb. 631)

631. Der siegreiche Kaiser auf dem Sonnenwagen, Relief von einem Siegesdenkmal des Marcus Aurelius in Ephesos. Marmor. Wien, Unteres Belvedere.
Phot. Wlha.
H.: 2 m.

Griechische Sarkophage (Abb. 632—635)

632. Girlandensarkophag aus Tarsos. Marmor. New York, Metropolitan Museum.
Phot. des Metropol. Museums.

633. Kleinasiatischer Säulensarkophag in Melfi. Marmor.
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 22.
L.: 2,64 m.

634. Attischer Sarkophag (Achilleus auf Skyros). Marmor. Rom, Museo Capitolino.
Phot. Alinari 6020.
L.: 2,93 m.

635. Teilansicht des Achilleussarkophags in Rom, Museo Capitolino.
Phot. J. Rodenwaldt.

Östliche Provinzialkunst
(Abb. 636—638)

636. Kopf eines bärtigen Mannes aus Palmyra. Kalkstein. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 60.
H.: 0,34 m.

637. Grabrelief aus Palmyra. Kalkstein. Rom, Sammlung Barracco.
Phot. Alinari 34799.
H.: 0,59 m.

638. Frauenkopf aus Palmyra. Kalkstein. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.
Nach Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg, Pl. 157 rechts.
H.: 0,20 m.

DIOCLETIAN BIS JUSTINIAN

(284—565)

SPÄTANTIKE

KUNST DES WESTENS
(Abb. 641—655, Taf. XLII)

Porträts (Abb. 641—647, Taf. XLII)

641. Konstantin der Große (Kolossalkopf). Marmor. Rom, Conservatorenpalast.
Phot. Faraglia (Arch. Inst. Rom).
H.: 2,40 m.

642. Konstantin der Große (306—337), Marmorstatue. Rom, Vorhalle von S. Giovanni in Laterano.
Nach alter Photographie.

643. Statue eines hohen römischen Beamten. Marmor. Rom, Conservatorenpalast.
Nach alter Photographie.
H.: 2,36 m.

644. Frauenkopf (Profil). Marmor. Pisa, Camposanto.
Phot. J. Rodenwaldt.
H.: 0,24 m.

645. Frauenkopf (Vorderansicht). Marmor. Pisa, Camposanto.
Phot. J. Rodenwaldt.
H.: 0,24 m.

646. Valentinian I. (364—375), bronzene Kolossalstatue (sogenannter Heraklios). Barletta.
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 20.
H.: 5,11 m.

Tafel XLII. Kopf der Kolossalstatue Valentinians I. in Barletta.
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 21.

647. Kopf der Kaiserin Ariadne (gest. 515). Marmor. Rom, Conservatorenpalast.
Nach Röm. Mitteil. XXVIII, 1913, Taf. XIV.
Gesichtshöhe: 0,14 m.

Historische Reliefs
(Abb. 648—649)

648. Friese am Konstantinsbogen in Rom (um 315). Marmor.
Oben: Rede des Kaisers an das Volk.
Phot. Anderson 2545.
H.: ca. 1,05 m.
Unten: Geldspende des Kaisers an das Volk.
Phot. Anderson 2544.
H.: ca. 1,05 m.

649. Friese am Konstantinsbogen in Rom. Marmor.

Oben: Die Schlacht am Pons Milvius.

Phot. Anderson 2543.
H.: ca. 1,05 m.

Unten: Die Belagerung von Susa.

Phot. Anderson 2542.
H.: ca. 1,05 m.

Römische Sarkophage (Abb. 650—653)

650. Jagdszenen.

Oben: Sarkophagfragment. Marmor. Rom, Palazzo Lancelotti.

Nach alter Photographie.

Unten: Teilansicht eines Sarkophages. Marmor. Arles, Museum.

Nach alter Photographie.
L. des ganzen Sarkophages: 2,05 m.

651. Römische Straßenszene, Fragment eines Sarkophagdeckels. Marmor. Stockholm, Nationalmuseum.

Phot. des Stockholmer Museums.
H.: 0,58 m.

652. Thronender Christus, Teilansicht vom Sarkophag des Junius Bassus. Marmor. Rom, Grotten von St. Peter.

Phot. Anderson 20454.

653. Sarkophag des Junius Bassus (359). Marmor. Rom, Grotten von St. Peter.

Phot. Anderson 20453.
L.: 2,42 m; H.: 1,20 m.

Kleinkunst (Abb. 654—655)

654. Elfenbeindiptychon in Monza, sogenannter Stilicho und Serena (5. Jahrh.). Monza, Dom.

Phot. Paoletti (mit freundlicher Erlaubnis von Prof. Delbrück, Gießen).
H.: 32,5 cm.

655. Elfenbeindiptychon des Konsuls Orestes (530). London, Victoria and Albert Museum.

Nach Delbrück, Die Konsulardiptychen, Taf. 32.
H.: 34,5 cm.

KUNST DES OSTENS (Abb. 656—662, Taf. XLIII)

Porträts (Abb. 656—657)

656. Kopf der Statue eines hohen Beamten, aus Aphrodisias (Kleinasien, Ende 4. Jahrh.). Marmor. Konstantinopel, Museum.

Phot. Sébah 2219.
H. (der ganzen Statue): 1,695 m.

657. Porträtkopf. Marmor. Athen, Nationalmuseum.

Phot. Arch. Inst. Athen (Graindor, Byzantion I, S. 245 ff.).
H.: ca. 0,25 m.

Reliefs (Abb. 658—660)

658. Schmalseite des Sarkophags der Kaiserin Helena (gest. um 328) mit Triumphdarstellung. Roter Porphyr. Rom, Vatikan.

Phot. Arch. Inst. Berlin.

659. Vorderseite des Sarkophags der Kaiserin Helena mit Triumphdarstellung). Roter Porphyr. Rom, Vatikan.

Phot. Arch. Inst. Berlin.

660. Sockel des Obelisken im Hippodrom zu Konstantinopel (390): Kaiser Theodosius sieht den Zirkusspielen zu.

Phot. Sébah.

Mosaik (Abb. 661—662, Taf. XLIII)

Tafel XLIII. Kopf der Kaiserin Theodora, Mosaik in S. Vitale in Ravenna (548).

Nach Antike Denkmäler IV, Taf. 9.
H. (des Gesichtes): 0,135 m.

661. Kaiser Justinian I. (527—565) mit dem Erzbischof Maximian und Gefolge, Mosaik in S. Vitale in Ravenna.

Nach alter Photographie.
H.: 2,32 m; Br.: 3,48 m.

662. Inneres der Hagia Sophia in Konstantinopel (537).

Phot. Staatl. Bildstelle 632, 25.

TAFELVERZEICHNIS

REGISTER